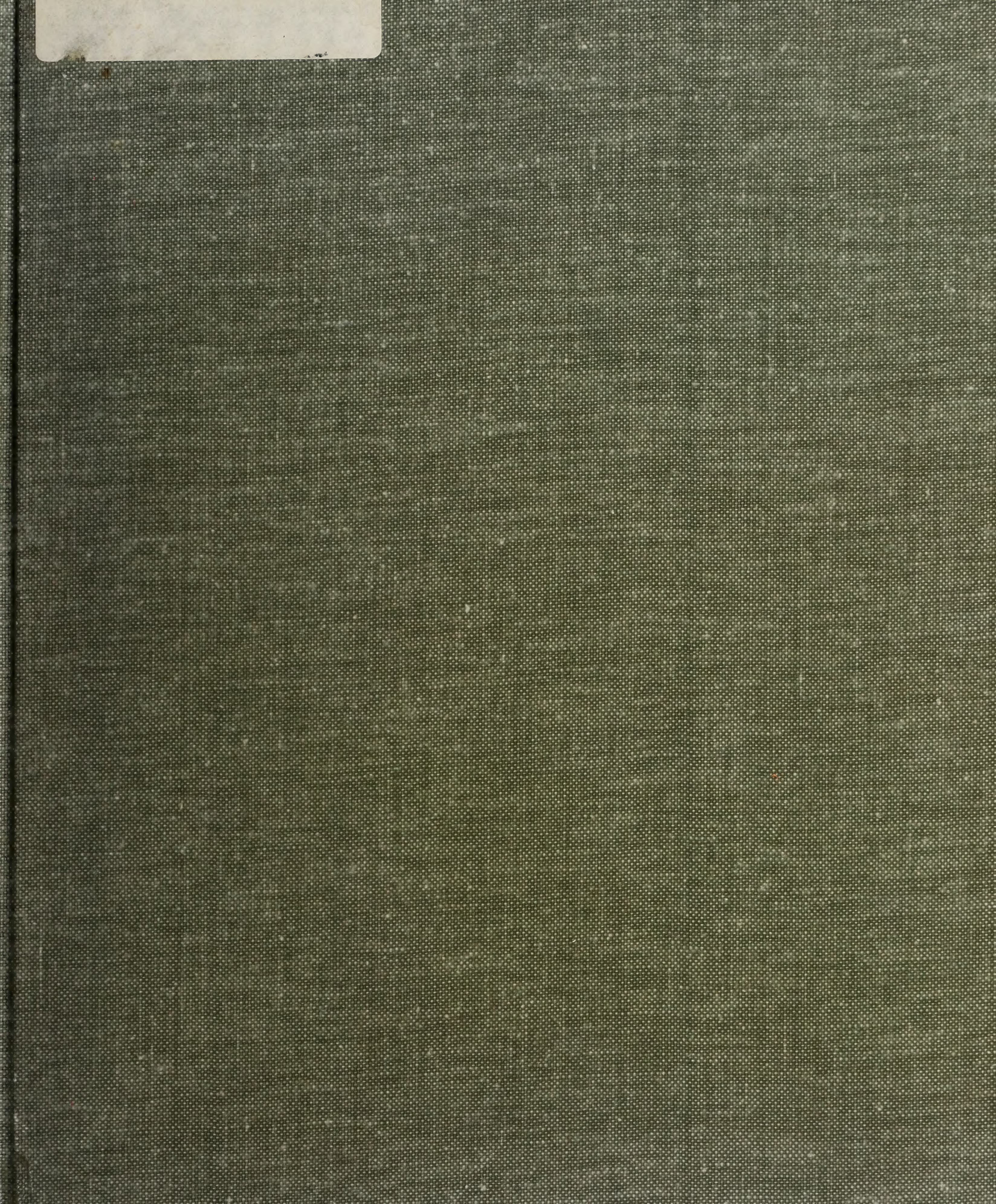
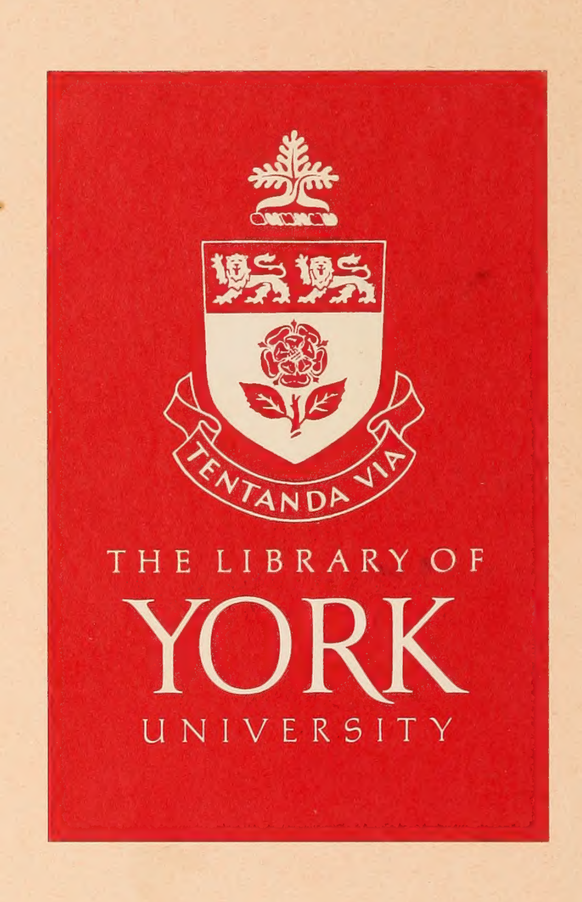
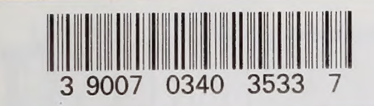



TENTANDA VIA
THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY



Date Due

APR 23 1990 SC CIRC	
F.Recd APR 2 3 1990	
APR 23 1990 SC IACQ	
JAN 2 5 1996 SC CIRC	
FEB - 8 1996 SC DIS	
FEB 2 2 1996 SC CIRC	
FEB 2 2 1996 SC IACQ	
APR 1 1 2006 SC CIRC	
APR 1 0 2006	

York Form — Cooper Graphics

GEORGE SOULIÉ DE MORANT

CONSUL DE FRANCE, CHARGÉ DE MISSION EN CHINE PAR LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

THÉATRE ET MUSIQUE MODERNES EN CHINE

AVEC UNE

Étude technique de la Musique chinoise et transcriptions pour piano par

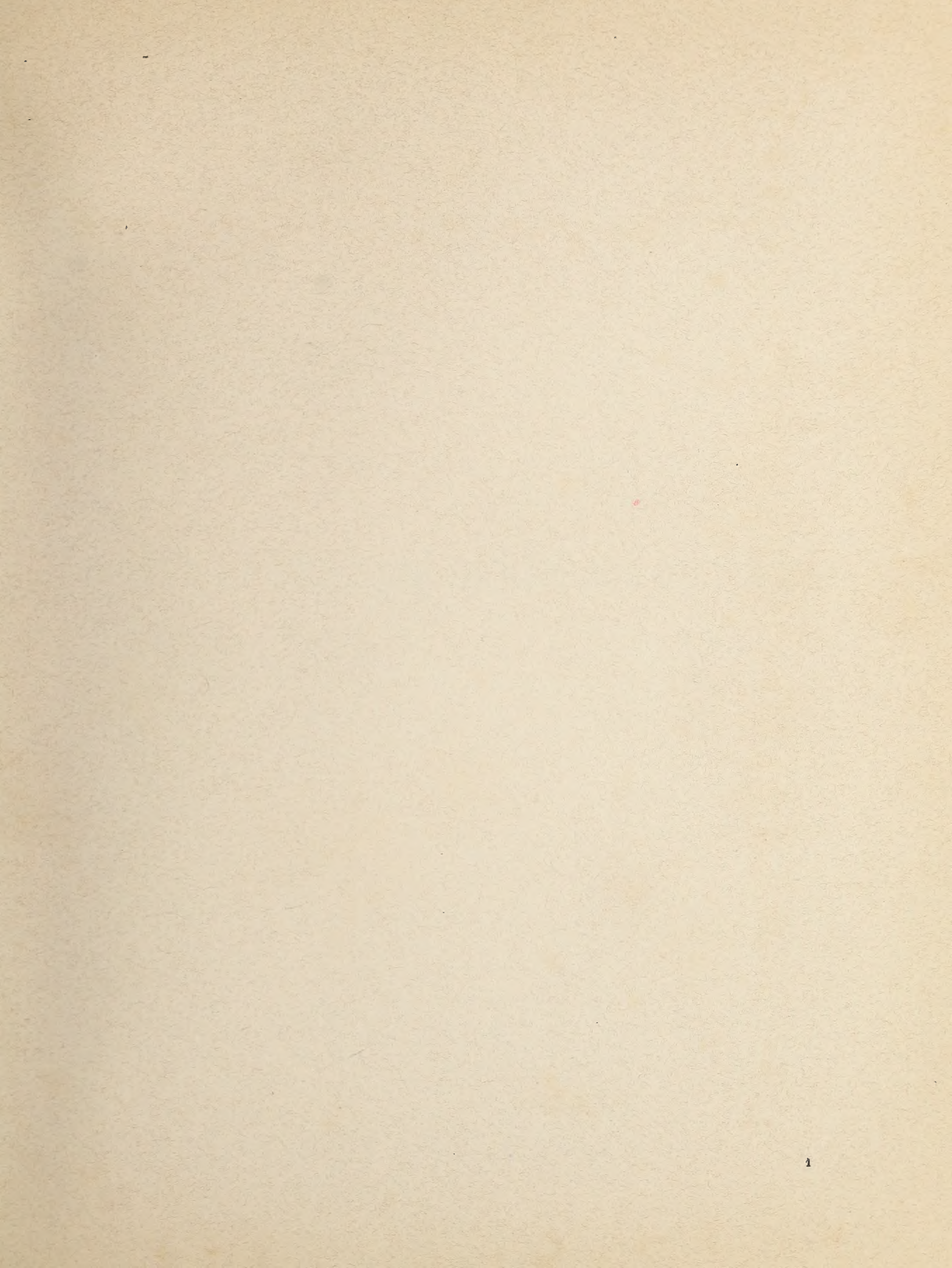
ANDRÉ GAILHARD





LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER

13, RUE JACOB, PARIS, 1926



Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/theatreetmusique00soul

Théâtre et musique modernes en Chine

DU MÊME AUTEUR :

Bijou-de-ceinture, acteur-actrice, roman. (Mercure de France, revue, 1er octobre-1er décembre 1924). E. Flammarion, 1925, 26e édition.

La Passion de Yang Kwé-feï, roman. (Mercure de France, revue, septembre et octobre 1922). H. Piazza, 1924, 21e édition.

Mon cher Compagnon, roman. (E. Fasquelle, 1923). 4e mille.

Le Palais des Cent-fleurs, roman. (E. Fasquelle, 1922). 6e mille.

In the Claws of the Dragon, a novel. (G. Allen and Unwin, Londres, 1920; 11e mille. — A. Knopf, New-York, 1921; 15e mille).

Tseu-hsi, Impératrice des Boxers. (Nilsson, 1911). Epuisé.

La Brise au clair de lune, roman traduit du chinois. B. Grasset, 1925, 25e édition.

Le Singe et le Pourceau, légendes magiques du XIIIe siècle. La Sirène, 1925.

Florilège des Poèmes Song (960-1277), traduits du Chinois. (Plon-Nourrit, 1923). 6e édition.

Les Contes galants de la Chine, adaptés du chinois. (E. Fasquelle, 1921). 6e mille.

Strange stories from the Lodge of Leisures. (Constable, Londres, 1913). 9e mille.

Lotus-d'or, roman adapté du chinois. (E. Fasquelle, 1913). 6e mille.

Essai sur la littérature chinoise. (Ed. du Mercure de France, 1912.) 5e édition.

La Musique en Chine. (E. Leroux, 1910). 2e édition.

Exterritorialité et Intérêts étrangers en Chine (P. Geuthner, 1925).

Les Droits Conventionnels des Etrangers en Chine, préface du Ministre des Affaires Etrangères. (L. Ténin, 1912). Epuisé.

La Province du Yun-nan. (Hanoï, 1908). Epuisé.

Eléments de grammaire mongole. (E. Leroux, 1903). 2e édition.

GEORGE SOULIÉ DE MORANT

CONSUL DE FRANCE, CHARGÉ DE MISSION EN CHINE PAR LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

THÉATRE ET MUSIQUE MODERNES EN CHINE

AVEC UNE

Étude technique de la Musique chinoise et transcriptions pour piano par

ANDRÉ GAILHARD





LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER

13, RUE JACOB, PARIS, 1926

ML
1751
C4
S7

SCOTT

Table des Matières

Chapitre V. — *La Musique*

2e *Partie. La musique chinoise étudiée d'après la technique occidentale, par André Gailhard.*

Illustrations

INTRODUCTION

Il n'est peut-être pas, dans tout l'Occident, dix personnes pour lesquelles les mots « théâtre chinois » évoquent autre chose qu'un tourbillonnement de costumes étranges dans un tapage étourdissant de gongs et de cymbales.

La traduction de quatre pièces du XIVe siècle (**Le théâtre chinois,** par Bazin, 1838); l'analyse d'une centaine d'œuvres de la même époque (**Le Siècle des Youen,** par Bazin, 1854); un ouvrage anecdotique du général Tcheng Kitong (**Le théâtre des Chinois,** 1886 ; un opuscule de Stanton (**the Chinese drama,** 1899); une étude de **Gottschall** (Das theater und Drama der Chinesen, 1887) ; les vivantes illustrations de Jacovleff (**Théâtre Chinois,** 1922) ; et voilà le total de notre connaissance sur le sujet. Un chapitre de mon **Essai sur la Littérature chinoise** ajoute quelques données sur les théâtres vers la fin de la dynastie mandchoue.

Or, la Révolution de 1911 et la proclamation de la République en 1912, en abolissant les vieilles barrières de coutumes et de castes, ont donné un essor considérable à l'art dramatique. D'autre part, l'influence occidentale, importée par les étudiants venant de nos écoles, n'est pas restée sans jouer un rôle important dans cette crise, de sorte que, dans les théâtres, tout se transforme : scènes, acteurs et pièces. D'excellents ouvrages chinois ont été publiés sur le sujet, alors qu'il n'en existait aucun. Des éditions presque de luxe ont été faites pour le répertoire, quand, depuis plus d'un siècle, l'on ne pouvait avoir que d'abominables petits volumes in-32 à peine lisibles.

L'heure est venue de faire connaître cet art original avant qu'il tombe dans la banalité internationale.

***

Toutes les pièces chinoises sont plus ou moins mêlées de musique, et, pour la plupart, la danse est un important élément de succès.

Ce sont là des points qui n'ont pas été mis suffisamment en lumière, et qu'il faut toujours avoir à l'esprit en jugeant la traduction d'un drame chinois. L'on est tenté de les comparer à nos comédies littéraires, alors qu'il faut les rapprocher du livret de « Madame Butterfly », ou de celui de « la Tosca ». La musique vient combler bien des faiblesses de l'intrigue, rend admissibles des phrases qui ne signifient rien, et des caractères mal dessinés.

Il est à l'honneur de la littérature chinoise que, même dépouillées de la pantomime, de la musique et de la danse, les pièces restent intéressantes à lire, sont écrites en un style expressif, et contiennent des poèmes qui valent par eux-mêmes.

Leur succès immense et inlassable est la meilleure preuve de leur valeur pour le public. Beaucoup d'œuvres, jouées de nos jours, datent des XVIe et XVIIe siècles ; quelques-unes même du XIVe et du XVe. Les pièces modernes ne sont pas la propriété d'un seul théâtre, mais sont parfois reprises en même temps par plusieurs dans la même ville, sans parler des troupes fixes dans les grandes cités des provinces, et des tournées qui parcourent les campagnes, dans ce pays dix fois grand comme la France.

Cependant, ces succès, plusieurs fois centenaires, subissent une transformation curieuse. Au lieu de représenter toute l'œuvre, on ne joue guère qu'un acte ou une scène où se concentre l'essence de la situation. Parfois une petite scène d'introduction résume les événements préparatoires; souvent il n'y a rien. Nous voyons le même phénomène se produire en Europe, dans les soirées de gala, où l'on ne joue que l'acte principal de chaque opéra en vogue.

***

L'influence du théâtre sur le peuple avait toujours été immense. Depuis la Révolution, elle n'a fait que grandir, car les Chinois sont les plus grands amateurs de spectacle qui soient sur terre. Sur les 500 millions d'habitants de l'Empire Fleuri, il n'est pas une personne, pauvre ou riche, jeune ou vieille, qui n'assiste plusieurs fois par an à quelque représentation.

Des scènes sont bâties dans les villages les plus reculés, soit au temple du Protecteur-des-Murs-et-des-Fossés, soit sur la principale place, qui forme alors parterre, orchestre et premières loges. Et là où rien n'est bâti, une estrade est vite élevée.

Les tournées vont partout, donnant des séries de représentations, soit pour les fêtes qui suivent la rentrée de la moisson, soit à la suite d'une quête faite dans le vil-

lage ; soit pour une cérémonie de famille ou quelque grande réception, qui ne sont jamais complètes sans ce plaisir.

Les lettrés et les fonctionnaires que l'on questionne sur ce sujet, assument d'abord le sourire de dédain recommandé par les rites pour tout ce qui n'est pas la pure doctrine du Sage Krong-dze. Mais, dans l'intimité, ils n'hésitent pas à chanter eux aussi, en voix de fausset, leurs morceaux favoris, et racontent bientôt mille anecdotes pittoresques sur la vie privée des acteurs connus, qu'ils appellent élégamment « les Compagnons du Verger-aux-Poires », par allusion au jardin où, vers le début du VIII[e] siècle, l'Empereur Siuann-tsong Ming Roang-ti avait coutume de présider aux répétitions de ses pantomimes musicales.

Aucune influence, en Occident, même celle du cinéma, ne peut être comparée à celle de ce plaisir universel, je dirais presque, de cette passion. Les mêmes pièces sont rejouées sans cesse et s'impriment dans les cerveaux, si bien qu'une personne connaissant bien le répertoire, est fort amusée de retrouver à chaque instant, dans les attitudes physiques et morales du peuple ou des lettrés, et même dans leurs formules intellectuelles, l'écho souvent direct de quelque drame illustre ou de la dernière comédie à succès.

⁂

Une autre circonstance curieuse est que, si les noms des auteurs, du XIII[e] au XVIII[e], sont fort bien connus, on ignore à peu près complètement ceux à qui nous devons les 5 à 600 pièces du répertoire moderne, depuis la fin du XVIII[e] jusqu'à la Révolution.

Au Japon, jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, les auteurs faisaient rédiger leurs pièces par leurs secrétaires ou leurs amis, comme il est souvent fait en Europe. Fuzakawa Mokuami, qui mourut en 1893, fut peut-être le premier qui composa ses propres œuvres.

La Révolution de 1911 a ramené en Chine des tendances moins grandes au secret, et la plupart des auteurs prennent maintenant ouvertement gloire de leurs œuvres. Ils vont même jusqu'à l'adaptation de pièces occidentales, et certain drame joué au **Sinn-wou-traé,** de Shanghaï, il y a quelques années, **Na-pro-loun,** ressemble fortement à l'une de nos pièces les plus célèbres sur Napoléon. Celui-ci, soit dit en passant, est considéré comme un dieu de la guerre, car à quel autre qu'un dieu consacrerait-

on un monument aussi grandiose que les Invalides, et rendrait-on des honneurs si proches d'un culte?

Cependant Shakespeare, traduit en japonais depuis longtemps, n'a pas paru sur les scènes Célestes.

*
* *

La musique chinoise de théâtre est parfaitement inconnue en Occident. Les très rares ouvrages publiés sur la musique sont surtout littéraires, et s'occupent presque uniquement de la musique sacrée, maintenant à peu près oubliée là-bas.

La prédominance violente des instruments rythmiques, les voix aiguës des artistes, et les différents principes d'harmonie et d'orchestration, expliquent le choc éprouvé par un Occidental non préparé. Mais les musiciens qui ne sont pas liés par les règles étroites de nos préjugés, et qui prennent la peine de se briser à de nouvelles formules, trouvent bientôt de nombreux points nouveaux et intéressants dans un art que n'encombre aucun principe dogmatique et qui, se dirigeant par le sentiment le plus délicat, emploie des moyens et des effets qui rénoveraient singulièrement nos orchestres.

*
* *

Mais le changement le plus grand survenu depuis la République est peut-être la transformation de l'interprétation. Depuis plusieurs siècles, les hommes seuls étaient autorisés à paraître sur la scène ; ils remplissaient donc tous les rôles de femmes, et les mauvaises langues se donnaient libre cours à ce propos. Ce fait contribuait beaucoup à la manière de discrédit qui atteignait la profession. Peut-être cette défaveur était-elle due encore au sentiment qui valut aux acteurs européens d'être excommuniés par l'Eglise jusqu'au XVIIIe siècle.

Or, à Shanghaï, centre des innovations, un théâtre s'ouvrit en 1901, qui ne comprenait que des femmes. Cet excès contraire fit son apparition à Péking en 1912 seulement.

Puis, aussitôt après la Révolution, Shanghaï eut enfin des troupes où femmes et hommes jouaient ensemble. Mais, par une étrange aberration, les rôles féminins étaient aussi bien confiés à des hommes, et vice versa.

Au Japon, d'ailleurs, Madame Sada Yacco, qui eut un tel succès à Paris en

1900-1901, était l'une des premières femmes que les scènes japonaises eussent vues.

La profession d'acteur est chaque jour plus respectée. Les photographies de Mei Lann-fang et d'autres chanteurs célèbres, sont dans les devantures, à côté de celles du Président de la République et des généralissimes. N'est-ce pas la forme la plus réelle de la gloire? Leurs revenus, considérables maintenant, sont un autre motif de respect, comme dans toutes les Républiques, où ce ne sont plus les guerriers et le pouvoir qui ont seuls la distinction de la fortune, des privilèges et des immunités. Certaines grandes étoiles gagnent jusqu'à vingt mille onces d'argent par an (actuellement, près de 300.000 francs). Comment pourrait-on comparer à cela le prestige(?) d'un ministre mal payé, instable et quotidiennement insulté par la presse ? Les jeunes gens de famille sont de plus en plus tentés par une profession si glorieuse, et qui peut être si lucrative. Le même mouvement s'observe au Japon où plusieurs des actrices du Théâtre Impérial à Tokyo appartiennent à d'excellentes familles : Mlle Ritsuki Mori, l'une des plus connues, est la fille d'un membre du Parlement. Elle a été l'élève du grand acteur anglais, Sir Beerbohm Tree.

⁂

Le théâtre chinois est encore intéresssant par ses traditions, reliques d'un passé lointain. La prononciation spéciale de certains mots (**tsiènn** pour **liènn,** par exemple), n'est pas expliquée par les ouvrages de linguistique. L'usage de peintures de guerre, comparables à celle des Peaux-Rouges, employées pour les figures de généraux antiques, est un problème encore inexpliqué. L'origine persane ou centrale-asiatique de nombreuses mélodies, prouve l'étroitesse des relations que la Chine a toujours entretenues avec ses voisins terrestres.

⁂

Les morceaux de musique publiés ici ont été d'abord notés (chants et paroles), par moi-même à Péking. Un chef d'orchestre venait chaque jour avec un chanteur, et répétait les passages jusqu'au moment où je les avais écrits correctement. Il m'a été possible d'acquérir ainsi de précieux renseignements sur les pièces, leurs origines, la signification des termes techniques, et les théories musicales admises.

M. André Gailhard, d'autre part, a transcrit pour le piano, d'après les dis-

ques pris en Chine par la maison Pathé, les œuvres notées par moi. Il a pu, de la sorte, avoir l'accompagnement complet de l'orchestre. Ses transcriptions et son étude théorique sont donc appuyées sur des notations phonographiques auxquelles il est possible de se référer, et qui donnent toute garantie scientifique à son œuvre.

Cependant, l'impossibilité de rendre au piano les sons des instruments à percussion, et, d'autre part, les variations ornementales constantes des instrumentistes chinois doivent être signalées pour ceux qui croiraient trouver en Asie notre précision musicale européenne.

M. André Gailhard, dans une étude critique complète, élucide enfin définitivement les controverses en cours sur la musique chinoise.



Je suis heureux de remercier ici mon ami le comte de Rotrou, qui occupe depuis de longues années, une haute situation dans l'Administration des chemins de fer chinois à Péking, et qui, ayant formé et gardé longtemps un orchestre de Chinois jouant d'instruments européens, s'est trouvé en rapport avec de nombreux musiciens chinois, et m'a prêté l'aide la plus amicale dans mes recherches et mon travail sur la musique.

George SOULIE DE MORANT.





1. Un programme du *Ti-y ou-traé*, à Péking.
2. Affiches théâtrales à Péking.

CHAPITRE I

Les Théâtres

Les théâtres **si-traé** « terrasse de divertissements » ; ou à Shanghaï, **ou-traé** « terrasse de danses », ou **si-yuann** « jardin de divertissements », ne sont pas, comme en Occident, des monuments plus ou moins imposants. Les plus beaux ne laissent voir à l'extérieur que leurs murs de briques grises.

Ce fait a plusieurs causes : la première est que les Chinois sont trop pratiques pour admettre le gaspillage et le besoin d'étonner le voisin, qui caractérisent la vie sociale en Europe et en Amérique. De bons acteurs et de bonnes pièces sont les mêmes dans un palais que dans une grange : il est donc absurde de payer un prix élevé pour un spectacle quand on peut le voir pour peu de chose.

La seconde cause est morale : dans une société bien organisée, la première place doit être donnée aux palais du gouvernement ; la seconde, aux lieux du culte officiel. Les monuments consacrés au plaisir ne doivent pas attirer l'attention, car cela donnerait l'impression que le travail et l'ordre ne sont pas les choses les plus importantes dans une cité.

C'est ainsi que les théâtres sont rarement bâtis sur la rue. Ils sont presque toujours sur une ruelle, derrière une rangée de boutiques. Ils ne sont d'ailleurs pas très grands, et ne contiennent guère plus de mille spectateurs, au maximum.

Ils sont généralement rectangulaires. A l'intérieur, sur trois côtés, et souvent sur une partie du quatrième, court un balcon soutenu par les grandes colonnes qui portent la partie centrale du toit. Sur l'un des petits côtés, une plateforme carrée, haute de près d'un mètre, avance dans la salle : c'est la scène (**traé** « **la terrasse** »). Au-dessus du balcon se trouve le toit inférieur. Le toit supérieur abrite la partie

centrale. La partie verticale entre les deux toitures est faite de panneaux treillissés tendus de papier translucide. Les murs, le long du balcon, sont percés de nombreuses fenêtres. Mais, sous le balcon, il n'y a pas d'ouvertures.

L'éclairage, dans le jour, ne comprend aucune lumière artificielle : panneaux verticaux et fenêtres suffisent largement. La nuit. selon le degré de modernisation des villes, il y a des lampes à huile, ou à pétrole, ou l'électricité.

Le chauffage est inexistant. Quand le thermomètre tombe à —20° ou —30°, comme à Péking, l'on s'imagine les sensations des Européens en chaussures et en petits chapeaux de feutre. Les Chinois se contentent d'ajouter une robe de fourrure à celles qu'ils ont déjà et, dans leurs hautes bottes de fourrure couverte de soie, et leurs gros bonnets fourrés, ils bravent les frimas.

Quand la salle vient d'être bâtie, tout reluit de couleurs vives. Rouge, bleu, vert et or dominent. Mais ces splendeurs bientôt sont couvertes de poussière et de fumée, et prennent un ton uniforme gris-brun.

Les places sont en général d'un prix modique. Dans les anciennes salles, orchestre et balcon étaient encombrés de guéridons carrés autour desquels quatre ou cinq personnes s'asseyaient, fumaient et causaient, tandis que les **tseou=trang,** « les coureurs-de-salle » couraient en vérité, de table en table, apportant les gâteaux, le thé, et même les différents plats du dîner; ou bien se jetant de l'un à l'autre, pardessus la tête des spectateurs, des rouleaux de serviettes trempées dans l'eau bouillante avec lesquelles la coutume est de s'essuyer le visage avant et après les repas.

Plus tard, les guéridons furent remplacés par de longues tables étroites placées perpendiculairement à la scène, chacune entre deux bancs étroits où les spectateurs s'asseyent à cheval ou de côté, en s'appuyant sur la table où repose leur thé.

Le dernier genre est d'avoir des rangées de fauteuils comme en Occident. Chaises et tables, cependant, sont encore en honneur sur le balcon, où se trouvent les places les plus coûteuses.

Près de la scène, qu'ils dominent de chaque côté, sont les « vrais balcons » **tcheng léou,** une loge qui contient une table et quatre ou six chaises, et dont le prix de location varie de deux à quatre dollars argent (un dollar valait deux francs avant la guerre : il en vaut à peu près huit maintenant).

A côté, s'ouvre le **Pao=siang** « l'aile enveloppée », qui est aussi une loge, contenant de huit à dix personnes, et coûtant quatre à six dollars.

Plus loin, est un long espace sans division, le **prang=léou** « balcon de côté » où l'on paye un dollar pour une table de quatre personnes.

En arrière, face à la scène, est le **léou=chang** « au balcon », où chaque place vaut vingt-cent cents.

En bas, il y a deux groupes de places : au milieu, près de la scène, est « l'étang » **tchre=dze,** où les places valent vingt cents. Sous le balcon, se trouve le **léang=lang** « les deux vérandahs », où des places debout valent quelques pièces de cuivre, à peine un ou deux cents.

La scène (**traé** « la terrasse » ou **Tchrang dze** « l'aire ») ne connaît aucune de nos inventions modernes.

Elle n'est encore, dans les anciennes salles, qu'une terrasse carrée, haute d'un mètre, large de dix, qui s'avance dans la salle sur l'un des petits côtés du rectangle. Sur deux angles extérieurs, des colonnes supportent un dais où sont suspendues des draperies et les tablettes honorifiques en lettres d'or sur laque rouge offertes aux acteurs par des spectateurs enthousiasmés. Le mur, au fond, porte souvent le dessin d'un grand pin tordu. Il est percé de deux portes fermées par des broderies éclatantes. Celle placée à la gauche des spectateurs est le **tsiang tchrou** « les maréchaux sortent » (ou **chang=tchrang menn,** porte de montée en scène) qui est réservée aux entrées. L'autre, à droite, est le **Siang jou** « les ministres rentrent » ou **sia tchrang menn** « porte de descente »; elle sert uniquement aux sorties. Des tapis couvrent la brique de la terrasse. Aucune rampe n'exista pendant longtemps.

Dans les salles modernes, une sorte d'alcôve profonde est creusée dans le mur derrière la scène. Un rideau sépare cette alcôve de la scène, de sorte que la pièce continue devant le rideau pendant que l'on change les accessoires derrière.

L'orchestre est sur la scène, le long du mur, entre les portes.

Les décors et les accessoires n'existaient pour ainsi dire pas dans les anciens théâtres. Une poésie, au début de chaque pièce, donnait une description du paysage: « ... La mer en fureur envoie son écume jusqu'aux murailles... Mon coursier galopant m'emporte à travers la sombre forêt... »

Dans certains cas, cependant, des moyens rudimentaires étaient employés. Pour une muraille de forteresse, l'on tendait une pièce d'étoffe grise, derrière laquelle les artistes se tenaient debout sur des chaises. Les chars étaient faits de deux panneaux

sur lesquels était peinte une roue, et la personne supposée dans le char tenait de chaque main un panneau. Un lit était fait de deux chaises et d'une draperie...

Dans les salles modernes, les décors sont de plus en plus développés, mais sont encore rudimentaires.

Des gestes consacrés suppléent à ce qui manque. Un canot absent est représenté par les efforts de l'acteur maniant une longue perche. Un bateau de plus grande taille, par les mouvements des rameurs. Un fouet rapidement agité avertit que l'acteur est sur un cheval galopant. Les cavaliers sautant à bas de leurs montures tournent le pied droit et laissent tomber le fouet. Les porteurs de palanquin gémissent sous le poids de leur charge absente, pendant que la personne entrant dans le véhicule baisse la tête et lève le pied, puis marche paisiblement entre les porteurs.

Les accessoires sont rarement employés. Cependant, l'on se sert de chaises, théières et coupes, sabres, etc...

Le foyer (**reou=traé** « derrière la terrasse ») est une vaste salle située directement derrière la scène, sur laquelle s'ouvrent les deux portes rituelles. Là, au milieu des plaisanteries, et de l'incessant mouvement des glorieux guerriers ou des dames magnifiques, les acteurs s'habillent, se griment, et répètent encore une fois leur grand air.

Dans beaucoup de théâtres modernes, des loges sont prévues et l'aspect du foyer perd son aspect de joyeux désordre.

Les programmes et la publicité par affiches ou dans les journaux sont assez semblables aux nôtres.

Les programmes sont donnés gratuitement dans la salle. Ils sont habituellement formés d'une simple feuille de papier mince, avec les titres des pièces représentées et les noms des acteurs, mais non leurs rôles. Dans beaucoup de cas, un tableau noir est placé sur la droite de la scène et porte le titre de la pièce qui va suivre.

Les affiches **si pao=dze,** sont de longues bandes de papier rouge ou jaune mal fixées sur un mur, à des endroits consacrés dans les passages fréquentés. Elles sont écrites en grands idéogrammes déformés avec art, et donnent, avec la date (sans heure), le titre de la pièce et le nom des principaux interprètes, sans indication des rôles. Vers la fin de l'année, elles sont toujours sur papier rouge, en lettres d'or, et





Un théâtre à Péking (le *Koang-te léou*) pendant une représentation.





A Péking, le *Koang-te léou,* à l'intérieur et à l'extérieur.

portent l'inscription rituelle: « Pour la Nouvelle joie, changement de programmes. » Il est amusant de retrouver tous nos artifices conventionnels pour étager l'importance des noms : nos « fromages » (le nom dans un rectangle blanc) sont remplacés par des idéogrammes en blanc, entourés d'une ligne noire, sur le fond de couleur. La « vedette anglaise » est employée couramment, le nom en larges lettres placé au bas de l'affiche étant égal à celui du sommet.

La publicité dans les journaux, chaque jour, est faite par simples annonces avec les noms des principaux artistes, rarement avec les rôles.

L'importance de la vie dramatique et musicale légitime l'existence de journaux spéciaux, pareils à **Comœdia.** Mais, dans chaque grande ville, l'on en publie quatre ou cinq qui tirent à six ou huit mille exemplaires chacun. A Péking paraissent : « La Nouvelle Gazette des opéras » **Si=tsiu Sinn pao ;** « La Gazette fleurie des théâtres de la capitale » **Tsing roa Si=pao ;** « Les Nouvelles supplémentaires de l'Orient » **Ya=tong Yu wenn.** Ce dernier journal publie aussi régulièrement, à sa quatrième page, des photographies non d'artistes, mais de courtisanes, avec leur numéro de téléphone et leurs heures de réception.

Dans tous ces journaux, la première page est consacrée aux spectacles de la soirée; la seconde et la troisième, aux échos, critiques des nouveaux spectacles, du jeu de tel ou tel artiste, changements dans les troupes, etc.

A Shanghaï, ils sont publiés régulièrement depuis vingt ans. A Péking, le plus ancien date de 1911, après la Révolution.

Les organisations financières sont de différents genres.

Le plus souvent, terrain et bâtiment appartiennent à quelqu'un qui les loue à la soirée, à la journée, ou par mois; rarement à l'année.

Quelquefois, ils sont la propriété d'une troupe d'acteurs qui l'exploitent en commun.

Parfois, l'étoile, homme ou femme, est seule propriétaire ou locataire et paye ses compagnons avec une somme fixe ou bien avec un pourcentage sur les recettes.

Un impresario enfin, achète ou loue le théâtre et paye les artistes.

L'association financière entre les membres d'une troupe est chose fréquente. Les recettes, qui excèdent rarement six cents dollars (à 8 francs, environ 4.800 francs), pour la matinée et la soirée, sont divisées d'après un pourcentage fixe, déduction faite des frais.

L'on ne prend pas de billets d'avance, et l'on paye rarement son fauteuil à l'en-

trée : les spectateurs auraient vite fait de boycotter un théâtre où l'on pratiquerait toutes les petites mendicités et les vexations de nos scènes. L'on paye, une fois assis, au **prao=trang** « le coureur de salle », qui fournit aussi thé, gâteaux, etc., pour leur valeur. Aucune contre-marque, aucun contrôle n'existent encore.

Les théâtres ne sont pas classés, comme en Occident, d'après le genre de pièces qu'ils représentent : comédie, drame, vaudeville, etc., pour la bonne raison que tous ces genres sont, en Chine, représentés sur la même scène et souvent dans un même programme.

Les spectacles, partout, comprennent, pour une soirée ou une matinée : un ballet (pantomime, chant et danse), un drame d'amour chanté, un drame historique avec danses guerrières, un second drame d'amour chanté, et une farce avec chants comiques. Cependant, il est à Péking, une scène réservée seulement aux pièces du genre **Kao=tsing** (ou **Y=tsing**) **:** c'est le **T'iènn=lo=Yuann** « Jardin des Plaisirs Célestes », situé près du **Siènn=yu Kreou=erl.**

Les scènes sont divisées en : 1° théâtres d'hommes ; 2° théâtres de femmes ; 3° de troupes mixtes ; 4° scènes de chansons.

Les troupes ne comprenant que des hommes étaient les seules autorisées dans tout l'Empire avant la Révolution de 1911, sauf à Shanghaï sur les concessions étrangères soustraites aux lois chinoises. Encore maintenant, les scènes où ne jouent que des hommes sont en grand nombre. A Péking, il y a : 1° **Tsi=siang yuann** « Le jardin de l'heureuse fortune », dans le Tong-ngann Che-tchrang; 2° **Tann koé yuann** « Jardin des Canneliers de Cinabre », dans la même rue; 3° **Trong=lo yuann** « Jardin des Plaisirs réunis », dans le Ta cha-lann ; 4° **T'iènn=lo yuann** « Jardin des joies Célestes », dans le Siènn-yu Kreou-erl.

Les premières troupes uniquement de femmes jouèrent à Shanghaï après 1900. Ce ne fut qu'après 1911 qu'elles vinrent à Péking où l'on trouve : 1° **T'iènn-ro yuann** « Jardin de l'Harmonie Céleste », dans le Mei-che tsié, près du Ta Cha-lann ; 2° **Sann=tsring yuann** « Les Trois Gloires », dans le Ta Cha-lann; 3° **Koang=te leou** « Les vertus étendues », aussi dans le Ta Cha-lann ; 4° **Yènn=si trang** « Les Plus grandes joies », dans le Tsiou choun kreou-erl (les actrices y ont rarement plus de treize à quatorze ans) ; 5° **Koang=sing yuann** « L'enthousiasme étendu », où l'on joue l'ancien genre **Kao=tsing** (ou **Y=tsing**).

Le **Ti=y ou=traé,** à Péking, le plus récent des théâtres, possède une troupe féminine pour les matinées, et masculine pour la nuit.

Les premières troupes comprenant des hommes et des femmes jouant dans la même pièce, furent, en 1912 à Shanghaï, celles du **Ming sinn che** « Le Nouveau Monde de chanteurs », et du **Kong ou=traé** » Terrasse de danses mélangées ». En 1920, il n'y en avait pas encore à Péking. Cependant, par une singulière aberration, les emplois féminins sur ces scènes, sont jouées indifféremment par des hommes ou par des femmes, et vice-versa. Le mélange de véritables voix féminines et de faussets, d'une part, et de fausses et vraies voix d'hommes, d'autre part, est surprenant et désagréable.

Les scènes de chansons ne correspondent pas à nos cafés-concerts, car l'on n'y chante que les poésies les plus délicates, sur des mélodies spécialement douces. La plus célèbre de ces **tsre=léou** « pavillons-de-chansons », comme on les appelle dans le Nord, est le **Se raé** « Les quatre mers », dans le Chenn-si Kreou-erl. A Shanghaï et Sou-tcheou, on les nomme **Chou=tchrang** « arênes de littérature ». C'est là que triomphent les charmantes **Koann=jènn,** qui sont les geishas de la Chine.





1. Le *Yènn-si trang,* à Péking, avant la représentation.
2. Danseurs-acteurs de carrefour, à Péking.

CHAPITRE II

Acteurs et Chanteurs

Tout acteur ou actrice, en Chine. doit jouer, chanter et danser, et se tenir prêt à représenter, sans répétition préalable, l'une quelconque des quarante à cinquante pièces du répertoire de sa troupe. Car il n'y a pas de pièce sans chant ; il en est peu sans danse ; et le programme est souvent changé à la dernière minute, ou composé du jour au lendemain pour des représentations privées.

Les termes de **ling-jen** « gens habiles » pour les hommes, et de **niu-ling** ou **Kroun-tsio** « corne-terrestre », pour les femmes, devraient donc être traduits non par acteurs ou actrices, mais par acteurs-danseurs-chanteurs. On les appelle souvent aussi **Si-dze** « gens de théâtre et **tchrang-si ti** « ceux qui chantent les opéras ».

Hommes et femmes sont, en général, remarquables, non pas tant pour la fidélité de leurs imitations que pour l'art avec lequel ils choisissent et soulignent légèrement les traits essentiels du caractère représenté. Dans le drame, ils ne déploient pas l'exagération féroce et frappante des Japonais, mais se tiennent plus près de la vie réelle. Ils sont d'incomparables comiques. Dans les scènes d'amour ou de famille, ils ont un maximum de grâce et de délicatesse.

Leurs voix ne sont pas toujours appréciées des Occidentaux. Ceux-ci, dans leur esprit étroit, méprisent tout ce qui diffère de leurs habitudes, et, ne sachant pas ce qu'ils entendent, jugent tous les chanteurs sur un seul exemple, souvent inférieur. Il faut avouer, d'ailleurs, que les chants, presque toujours dans le registre le plus élevé, ne laissent aux voix puissantes et belles que leurs qualités d'intensité perçante, et les privent de la douceur que nous demandons avant tout.

Les danses, surtout dans les ballets pastoraux, sont charmantes et gracieuses. Dans les ballets militaires, elles tiennent de l'acrobatie. On ignore les contorsions

étranges de nos artistes modernes, ainsi d'ailleurs que les pointes d'infirme des classiques. L'on en est toujours à l'idée vivante et saine du mouvement rythmique continuant l'élan lyrique de la poésie et du chant.

Quant aux costumes, rien ne peut donner une idée de leur originalité, de leur splendeur et de leur beauté. Beaucoup sont copiés sur des modes anciennes. Mais, pour beaucoup d'autres, avec leurs soies éclatantes, leurs écharpes flottantes, leurs ceintures bizarres, et surtout leurs coiffures couvertes de mille balles tremblantes et de plumes longues de deux mètres, l'on ne peut croire qu'à une invention délirante de fantaisie. Les guerriers portent généralement sur les épaules une collection de quatre ou huit petits pennons où certains orientalistes ont voulu voir un symbole du nombre de bataillons commandés. En réalité, c'est l'ancien carquois des officiers : chaque ordre donné par un chef devait, en effet, être prouvé par l'une des flèches du général avec son nom sur le bois, et le mot **ling** « ordre », brodé sur un petit pennon.

Les « faces peintes » **roa-tsiènn** (1), sont un trait spécial à l'Empire Fleuri et qui donne un aspect incroyablement original aux acteurs. Les couleurs sont si étranges et violentes que beaucoup d'Occidentaux y ont vu des masques. Il serait fort intéressant de découvrir l'origine de cette coutume. Est-ce une reproduction traditionnelle de la vie réelle dans l'antiquité, comme le disent beaucoup de gens de lettres? Est-ce simplement une invention dramatique? Est-ce une imitation des Peaux-Rouges? Il est impossible de décider encore de la question.

Ces « faces peintes » sont réservées à quatre groupes de rôles :

a) Les généraux de l'antiquité. Ce sont alors de véritables blasons. Chaque grand guerrier a sa combinaison de couleurs, et ne paraît jamais sans elle. L'aspect en est tout à fait celui des peintures de guerre des Peaux-Rouges. Cependant, je n'ai jamais relevé dans l'histoire que les militaires se rendissent ainsi plus terribles pour le combat. Les populations du bas Yang-tse se tatouaient bien le visage et le corps, mais l'histoire les traite de sauvages pour cette coutume. Peut-être n'est-ce que l'invention d'un Empereur, comme pour le nez blanc des **tchreou.**

b) Les peintures des brigands et meurtriers. Ce sont des lignes courbes qui donnent au visage une expression horriblement contractée ou difforme (voir les deux acteurs du **Tsia-sing fou** ci-contre). Ceci semble nettement un artifice théâtral pour augmenter la terreur.

(I) *Tsiènn :* prononciation de théâtre pour *liènn* « visage »

c) Les représentations d'animaux : renards, léopards, singes, pourceaux. etc. Elles ne sont qu'un maquillage intensif, et d'ailleurs très effectif. Les photographies du **Tsinn=tsiènn pao** (p. 14) et du **Tsri=pa=tsié** (p. 16) en sont des exemples typiques.

d) La peinture blanche sur le nez et sur les joues. C'est ainsi que sont marqués les **tchreou** qui jouent les rôles de farceurs ou de sots, ou de vilains et traîtres. Plus la tache blanche est grande, et plus le caractère est chargé. Quelquefois cependant une figure entièrement blanche peut représenter un spectre comme dans **Fa Dze=tou** (p. 46). La tradition est que cette coutume a été instituée au XIIe siècle par l'Empereur Roé-tsong, pour copier les comiques des tribus **Tsroann.**

Les « barbes » **jann kreou** (ou **rou dze**), de différentes formes et de couleurs variées, sont aussi des traits spéciaux aux scènes du Céleste Empire. Elles donnent la possibilité de gestes pompeux et solennels, ou bien sont soufflées en l'air férocement. Les formes les plus fréquentes sont :

Paé jann=kreou : une barbe blanche assez clairsemée, portée par les vieillards de plus de 60 ans, les pères-grimes, **lao=cheng.**

Tsrann=paé : épaisse et blanche, couvrant la bouche ; spéciale à certains serviteurs ou licteurs, tel le rôle du **Mo,** dans le **Nann=tiènn=menn.**

Paé=sann : blanche et divisée en trois pointes, portée par certains guerriers, comme le rôle de **wou=cheng** dans le **Ta=yènn Song.**

Ré jann=kreou : épaisse, noire et pas très longue ; spéciale aux premiers rôles **cheng** entre 40 et 60 ans.

Ré=sann : noire et divisée en trois ; caractérise certains premiers rôles de grands personnages.

Ré=tcha : courte et noire ; employée par certains seconds rôles de conseillers, les **fou=tsing.**

Rong=tcha : rouge carmin, assez courte et réservée à certains seconds conseillers comme dans le **Paé=choé=trann.**

Il y a encore les **y=dze=jann,** barbes comme un trait horizontal, courtes et droites, pour certains conseillers; **pa=dze jann** « barbes en deux traits tombants » qui sont en réalité de longues et minces moustaches, portées par certains **tchreou** comme dans le **Rong=loann=si ;** les **tiao=ta** « pendantes » etc.

Les emplois (**rang,** « métier ») et les rôles (**tsio=che** « couleur de corne, ou de

pied ») sont encore analogues à celles du vieux théâtre français, où chaque emploi avait son nom spécial ; pères grimes, pères nobles, ingénues, grandes amoureuses, jeunes premiers, etc. Mais les Chinois vont plus loin que notre ancien répertoire ; car, encore maintenant, les pièces imprimées ne portent pas les noms des personnages, mais seulement leurs emplois. Comme si, pour « Faust », l'on ne désignait Marguerite que par le mot « l'ingénue » ; Mephistophelès, le « traître » etc. Cela rend la lecture des pièces fort difficile, surtout quand le même emploi comprend plusieurs personnages, et quand, ce qui est la règle, aucune liste des personnages (**kang=ling** « corde conductrice ») n'est donnée. Ces emplois, **rang,** sont les suivants :

1° Les actrices (**niu=ling** ou **kroun=tsio**) sont, comme emplois, désignées par le mot **tann** qui, d'après l'encyclopédie **Tsre=yuann,** était le mot en usage au XII[e] et XIII[e] siècles pour les femmes (maintenant **niu** ou **niu=jen**). Leurs emplois sont :

a) **Tsring=y** « robe-bleue » (nom donné autrefois aux suivantes), ou **tcheng=tann** « premières ». Ce sont les premiers rôles : amoureuses, princesses, ingénues, épouses, etc., etc.

b) **Lao=tann** « vieilles » : mères, femmes âgées, seconds premiers rôles.

c) **Roa=tann** « fleuries » ou **tsraé tann** « bigarrées » : courtisanes, concubines, jolies suivantes, etc.

d) **Tchreou=tann :** comiques ou méchantes. Elles ont généralement le nez peint en blanc.

e) **Siao=tann** « petites »: seconds rôles, suivantes, fillettes, etc.

f) **Tao=menn=tann** « Portes de Sabres » : danseuses militaires dans les ballets guerriers.

g) **Tié :** esclaves.

h) **Tchann :** contraction du mot **tié,** pour le même emploi.

2°) Les hommes sont appelés **cheng** « nés » ; et sont ou militaires **ou=cheng,** ou civils **oènn=cheng.** Leurs emplois sont :

a) **Cheng,** ou **tcheng=cheng:** premiers rôles, jeunes bacheliers, amoureux, fonctionnaires, etc. Quand ils ont plus de 40 ans, ils ont une barbe noire.

b) **Siao cheng** « petits » : seconds rôles. Ainsi, dans le **Trao roa chann** (scène 25) le rôle de l'Empereur, étant secondaire, est appelé **Siao cheng.**

e) **Lao cheng** « vieux » : pères, etc. Appelés souvent **lao=rou=dze** « vieilles barbes » à cause de leurs barbes blanches.



Une scène de *Tsia-sing fou.*
(Peinture-blason et maquillages de meurtriers.)



Une scène du *Tsinn-tsiènn pao*.
(Acteurs grimés en pourceau et en panthère.)

d) **Rou=cheng** ou **Jann=kreou** « les barbes », appelés en style littéraire **tsing** « transparent » ou **tsrann=tsiunn** « conseillers militaires ». L'encyclopédie **Tsre=yuann** (article Tsing) explique : « ils sont nommés aussi **Roa miènn** « faces peintes » ; ils ont en effet la figure couverte de peintures. Pendant la dynastie Trang (618-907 ap. J. C.) ils n'étaient que conseillers militaires. Plus tard, ce nom fut aussi donné à certains rôles de fonctionnaires civils. **Tsing** est une contraction de « **tsrann=tsiunn** ». Ajoutons que les seconds rôles de Rou-dze sont appelés généralement **fou-tsing** « **tsing**=adjoints ».

e) **Tchreou,** ou **tchreou=tsio,** ou quelquefois **siao roa tsiènn** « petites figures peintes » : les comiques et les traîtres. Leur nez est couvert de peinture blanche ; et plus leur caractère est outré, plus le blanc s'étend sur les joues et le front . Ils tiennent aussi les emplois de vieillards gâteux. D'après l'encyclopédie **Tsre yuann** (art Tchreou) « ils étaient appelés autrefois **Tsroann.** En effet, l'Empereur Roé-Tsong (1101-1127 ap. J. C.) de la dynastie Song, ayant vu des indigènes de la région des **Tsroann** (dans le Yun-nan nord-est) voulut que ses comiques et ses jongleurs (**you=yènn**) les imitassent dans de nouveaux spectacles. On les appela dès lors **Tsroann tchreou** « indigènes des **Tsroann** », et par abréviation, **tchreou** ».

f) **Siao cheng** « petits » : jeunes gens, petits serviteurs, etc.

g) **Yuann** « cour » : portiers, licteurs, etc.

Les acteurs tenant des rôles de femmes sont appelés **fenn=si** « fard de théâtre », ou **tann=tsio** « corne féminine » (**ta=erl** à Péking).

Il y a encore quelques rôles muets :

a) **Mo** « la fin » : serviteur ou servante. D'après l'Encyclopédie **Tsre=Yuann,** « on les nommait autrefois **mo=ni,** d'après les **mo=ni** des **Chann=chann,** dans les Régions Occidentales ». Les **Chann=chann** étaient un ancien peuple autour du lac Lobnor. **Mo=ni** est la transcription chinoise de « manichéen », une secte chrétienne qui prospéra en Asie Centrale vers le VIe et VIIe siècle. Les **Mo** sont généralement représentés avec une barbe blanche en désordre, **roa=paé.**

b) **Oaé** « extérieur » : vieillards de condition inférieure, figurants, licteurs, soldats. Ils ont généralement une barbe blanche **tchroun=paé.**

c) **Tsa** « mélange » : porteurs de palanquins, coulies, etc.

Les écoles d'art dramatique sont nombreuses et très fréquentées, surtout à Péking. Ce ne sont pas, à vrai dire, des conservatoires pareils aux nôtres. D'anciens acteurs reçoivent des élèves auxquels ils donnent le logis, l'enseignement et quelque

argent de poche depuis l'âge de six et sept ans jusqu'à douze ou treize, après signature d'un contrat qui leur assure un grand pourcentage sur les gains des acteurs durant plusieurs années après leurs débuts.

Les élèves reçoivent une éducation musicale et littéraire intensive. Dès qu'ils sont en état de jouer, ils paraissent dans des représentations publiques ou privées. Quand ils ont treize ans à peu près, leur impresario leur trouve des engagements et délègue un musicien (flûtiste ou violoniste selon le genre), qui accompagne l'enfant partout, lui fait répéter ses rôles et le surveille à tous points de vue jusqu'à l'expiration du contrat.

Dans les rues de Péking, l'on rencontre parfois de longues théories de ces enfants, généralement vêtus de robes à larges carreaux noirs et jaunes, allant à quelque représentation, accompagnés de leurs professeurs.

Une école gouvernementale d'art dramatique, cependant, existe à Moukden, en Mandchourie, depuis 1912.

En dehors de la musique, de la danse et de la poésie, les élèves sont entraînés dans la pantomime, et apprennent à mouvoir à volonté les muscles du visage, d'une manière que nous ignorons encore en Europe, mais que les Japonais pratiquent également bien. On leur enseigne encore l'élocution, d'après une classification scientifique des sons, établie depuis des siècles, et qui se rapproche beaucoup de celle que nos savants ont découverte il y a, en somme, peu de temps. Ils reconnaissent, à cet effet, six sortes de sons : 1° **Tchroun-ynn** « sons des lèvres », qui sont une union de nos dentales (d, t) et de nos chuintantes (ch), comme dans **tchrou, tchoang,** etc. ; 2° **tche ynn** « sons des dents », qui sont nos sifflantes, comme dans **sinn, siu, sann ;** 3° **Che ynn** « sons de la langue », exactement nos labiales, **la, li,** etc.; 4° **Reou ynn** « sons de gorge », nos gutturales, **rao, reou, ré,** etc.; 5° **Trang ynn** « sons du palais », nos palatales, p. b. ; 6° **Pi ynn** « sons du nez » nos nasales (voir **Si-tsiu Ta-koann,** par Leou Ta, 1918).

Pour l'émission de la voix et la diction, ils distinguent : 1° le ton déclamatoire, dans lequel chaque mot est détaché et prononcé en voix de fausset, comme en dehors de la gorge. Les différents « tons » **cheng,** sur lesquels chaque mot doit être chanté, sont alors indiqués soigneusement d'une façon lyrique; 2° le ton réel, celui de la conversation, mais avec une netteté de prononciation et une perfection de diction qui est aussi simple que remarquable. Notre tradition pour déclamer la tragédie se rapproche quelque peu de leur ton déclamatoire, mais n'en donne pas l'effet

extraordinaire et lyrique, qui atteint presque aux moyens du chant, et forme le trait d'union avec les récitatifs modulés.

Leur manière d'enseigner les « tons » vaut d'être étudiée de près. Chacun sait qu'en chinois, une syllabe prononcée avec des accents ou « tons » différents, forme pour ainsi dire des mots différents et n'a pas la même signification. A Canton, dans le Sud, il y a huit de ces tons. La Chine centrale en reconnaît cinq seulement. A Péking, il y en a quatre. Les acteurs n'en reconnaissent que deux, selon les règles de la poésie : 1° **Tsiènn=cheng** « aigu », qui comprend les deux tons prononcés sur une même note, l'un long (**chang=ping**), l'autre bref (**sia=ping**) ; c'est, en poésie, ce que l'on appelle **ping=cheng** « les tons égaux » ; 2° **Troann=cheng** « assemblé, lié » (**tso=cheng** « tons inégaux » en poésie), quand le mot est prononcé sur deux notes différentes liées, soit en quinte montante (**chang=cheng**), soit en quinte descendante (**tsiu=cheng**).

On enseigne aussi l'étrange prononciation de certains mots, spéciale aux traditions de théâtre, et qui n'est mentionnée dans aucun ouvrage sur la prononciation ancienne. Tels sont : **tsiènn** pour **liènn** « visage »; **tsing** pour **tsiang** « ton »; **rou** pour **siu** « barbe », etc.

Il y a enfin tout un jargon technique pour les erreurs d'élocution ou de chant (**tchrang=tsa** « frotter en chantant »). Ainsi : **tchrou tso** « sortir du livret », oublier une rime ou la changer ; **sann tiao troei** « trois pattes », passer un mot dans un vers ; **y=choun=piènn** « aller de côté à l'aise », se tromper de note; **tchre=lo=se** « manger des escargots », remplacer des mots oubliés par des sons inarticulés, **reng, ngen,** ou autres; **fang=choé** « lâcher l'eau », remplacer des mots oubliés par d'autres mots, **la=che** « lancer la flèche », quand la voix manque dans les notes hautes ; **roang=tsing** « abîmer le ton », chanter en dehors du registre des instruments à cordes ; **tseou pann** « courir les planches », chanter sans suivre le rythme des instruments à percussion (**pann** « les planchettes ») ; **tao sang** « renverser la gorge » faire un couac ; **pinn=tsing** inventer des tons, introduire des passages irréguliers dans un chant, etc. (voir **Si=tsiu ta=Koann** par Liou Ta).

La vie des acteurs célestes est encore plus laborieuse que celle de leurs collègues d'Occident, obligés qu'ils sont d'être prêts à jouer, d'un instant à l'autre, l'une quelconque des cinquante pièces environ de leur répertoire particulier.

Chaque matin, pendant deux heures, ils « harmonisent leur gorge » **tiao sang,** étudiant de nouveaux rôles, et répétant ceux qu'ils savent déjà, chantant, dansant et récitant. Pour les **ou=cheng,** qui paraissent dans les ballets militaires, leurs exercices d'escrime acrobatique, répétés trois fois par jour, constituent un effort sérieux.

Un des traits les plus curieux de leurs vies est leur souci constant d'éviter les attentats de jaloux, soit de la part de leurs camarades, soit du public. Il est impossible de persuader un acteur ou une actrice de manger ou boire quoi que ce soit en dehors de chez eux ; ils ne prennent rien sinon de la main de fidèles, ou de la famille ; assurant qu'un empoisonnement suivrait à bref délai tout oubli de ces précautions. Le thé qu'ils boivent pendant les représentations est acheté en secret, et jamais deux fois de suite dans la même boutique. Il est fait avec de l'eau apportée de chez eux, et bouillie dans leur bouilloire personnelle, par un membre de la famille. Ils ne songeraient pas à chanter si leur musicien particulier n'était pas là pour guider l'orchestre, certains qu'ils seraient de quelque mauvais tour pour les faire détonner ou chanter en dehors du rythme. Partout où ils vont, c'est leur accompagnateur qui est premier violoniste ou premier flûtiste, et par ce fait, mène tous les exécutants, car il n'y a pas d'autre chef d'orchestre.

La position sociale des artistes, autrefois, par suite de plusieurs faits aujourd'hui disparus, était assez mal considérée, alors qu'elle est plutôt enviée de nos jours. D'une part, quand les troupes féminines ou mixtes n'existaient pas, l'on accusait les jeunes acteurs de jouer même en ville les rôles féminins ; et leurs grâces ambiguës prêtant aux soupçons étaient, comme pour leurs imitateurs dans nos pays, un moyen de publicité douteuse mais considérable. D'un autre côté, la plupart étaient des esclaves appartenant à quelqu'imprésario, exploités par lui jusqu'aux dernières limites, et qui ne jouissaient jamais des larges fortunes gagnées par leurs talents. L'abolition de l'esclavage, en 1906, et la défense de signer un contrat pour la vie ont mis fin à tout cela. Maintenant, les artistes, à vingt-deux ou vingt-trois ans au plus tard, sont libres de toute obligation et font rapidement une grande fortune s'ils ont quelques dons. La richesse, en tous pays, assure la considération et permet d'acheter les honneurs. La profession étant de plus en plus considérée, beaucoup de jeunes gens de familles respectables n'hésitent plus à la suivre, pour satisfaire ainsi leur passion de musique et de poésie. Wang You-tchrenn, un privilégié des « Bannières », abandonna son grade de commandant pour la scène. Trann Tsinn-pei, anobli en 1905, était plus influent et riche que bien des princes du sang.

Les biographies et même les noms des artistes d'autrefois sont inconnus. Il semble que leur renommée se soit éteinte avec la vie de leurs contemporains.

Au temps où le théâtre était encore de la danse mimée, on cite Li Koé-niènn, le pre-



Une scène du *Tsri pa tsië.*
(Acteurs grimés en renards-fées.)

mier des « Compagnons-du-verger-aux-poires » **Li=yuan dze=ti,** qui firent les délices de l'Empereur Siuann-tsong Ming roang ti (735-754 ap. J.-C.). Plus tard, vers le IXe siècle, **You** et **Mong** se firent une célébrité pour la splendeur de leurs accoutrements. Sous les Song, d'après le **Yuann=jenn paé tchong,** on citait toujours le talent de **Wé Wou** et de **Léou.** Quand le théâtre fut rénové, vers le XIIIe siècle, sous les Mongols, des femmes, paraît-il, jouèrent; on les nommait **nao=nao.** Aucun nom, jusqu'au siècle dernier, n'a survécu.

Parmi les acteurs aujourd'hui disparus et qui vécurent dans les cinquante dernières années, le plus célèbre, **Trann Tsinn=pei** (1842-1917) a connu des succès incroyables. Il était originaire de Rann-yang (à côté de Hankeou). Son père était un acteur assez connu qui jouait les rôles de vieilles femmes, les **lao=tann;** il fit la première instruction de l'enfant. Quant Trann eut treize ans, il entra dans la troupe Choann-Siang, dans la ville de Tong-pa, comme **siao=lo** « petit gong », afin d'étudier la musique. Il jouait aussi les rôles de **ou tchreou,** comique et traître militaire. Plus tard, il fit partie à Péking de la troupe **Sann=tsring** « Les Trois-Gloires », comme père noble, **lao=cheng.** Pendant les troubles des Boxeurs, en 1900, il se rendit à Shanghaï, où je le vis; il était payé, à cette époque, sept mille dollars par mois, sans compter les représentations particulières, etc. Vers 1904, l'Impératrice **Tsre=si** le fit appeler au Palais : il refusa par trois fois, ce qui était fort dangereux. Il lui fallut céder à la fin, et de 1905 à 1908, il vécut au Palais. On l'appelait alors Trann Bei-lé, le Vicomte Trann, du titre mandchou qu'il venait de recevoir. Quand l'Impératrice mourut, en 1908, il retourna à Shanghaï, au **Sinn ou=traé,** où il joua jusqu'en 1913, pendant la Révolution qu'il avait prévue. De retour à Péking, il y joua jusqu'en août 1917, et mourut âgé de 75 ans. La Compagnie Pathé-Orient a plusieurs excellents disques avec sa voix, dans **Prong=pei** (N° 33.149; 1 et 2), comme **lao=cheng** dans le **Sang=yuann tsi=dze** (N° 33.157 ; 1 et 2), et comme « Barbe », **rou=dze,** dans **Chouo=fang Tsrao** (N° 33.150 ; 1 et 2).

Tchang Erl=koé (Tze yng) fut célèbre dans la période Siènn-fong (1851-1862). Il avait été d'abord un riche marchand de grains à Trong-tcheou, près de Péking. C'est lui qui donna une si grande extension au genre **erl=roang.**

Soun Roa=tchreng (Y-tchreng), né à **Siuann=tchreng** (Ngann-roé), un ami de Trann Tsinn-pei, avait été un brillant élève de la Grande Université de Péking, et par conséquent, était assuré d'une carrière officielle heureuse. Il était connu comme **rou=dze** « barbe ».

Tcheng Tchang-keng, fils d'un chanteur, devint, vers 1880, l'étoile et le directeur de la troupe **Sann=tsring,** où Trann le remplaça. Il fut décoré de la sixième classe de la hiérarchie des fonctionnaires. Deux de ses fils devinrent gouverneurs de districts.

Yu Sann=cheng était un célèbre **lao=cheng** vers 1880. Il perdit sa voix de bonne heure et devint professeur.

Oang Koé=fang, surnommé **ta=treou** « grosse-tête », jouissait d'une grande célébrité vers 1875-1880. Il eut une fin mystérieuse, disparaissant un jour soudainement, sans que jamais l'on connût son sort. Les uns prétendirent qu'il avait été tué par un jaloux; d'autres, qu'il était devenu un prêtre bouddhiste (voir sa photographie p. 22).

Les célébrités modernes comprennent de nombreux noms féminins, pour la première fois pourrait-on presque dire, dans l'histoire du pays. Elles sont toutes en pleine jeunesse, et plusieurs d'entre elles étaient déjà célèbres à quatorze et quinze ans.

Mlle **Léou Si=koé,** l'étoile du **T'iènn=ro yuann,** a près de vingt-cinq ans. Un critique a écrit d'elle : « ... Sa figure est plus fraîche et gracieuse qu'une fleur aux pétales entr'ouverts. Son talent est comme l'essence même de l'habileté. Un esprit surnaturel, évidemment, anime son corps... » Dès qu'elle paraît sur la scène, toute l'assistance l'accueille par des cris répétés de : « **rao! rao!** Excellent! », qui est la forme extrême-orientale de l'enthousiasme. Sa fortune, à peine commencée, est estimée à plus de deux millions de francs. Elle joue les jeunes princesses et les courtisanes **roa=tann.**

Mme **Tou Yunn=rong** « Rose-de-nuage », a l'une des voix les plus puissantes et les plus belles de Péking. Elle est spécialisée dans les premiers rôles, ceux de **tsring=y,** et chante dans le genre **pang=dze,** dont le rythme est si fortement marqué. Elle est très jeune, peut-être vingt-deux ans. La Compagnie Pathé-Orient possède plusieurs disques de sa voix, dans le **Pao=tsiuann=teng** (N° 33.359 ; 1 et 2), le **Choang koann kao** (N° 33.158 ; 1 et 2), etc. (voir sa photographie ci-contre).

Mme **Tsinn Kang=tsoann** « La vrille-de-diamant » est la plus illustre lao-tann de la capitale. Elle joue dans plusieurs théâtres: **Tchong=ro yuann, Koang=te léou,** etc. Sa sœur **Tsinn Yué=lann** « Orchidée-de-lune », est aussi fort connue.

Mlle **Li Fong=yunn** « Nuages-de-Phénix », tient des emplois d'hommes, et qui plus est, les premiers rôles militaires, **ou=cheng.** Souple, énergique et gracieuse, elle accomplit dans la perfection les exercices d'escrime de ses rôles. Elle joue aussi les

vieilles femmes, **lao-tann.** Sa voix est claire et puissante. Elle a chanté longtemps au **T'iènn-ro Yuann.**

Mme **Che-san-tann,** dont le vrai nom est **Reou Siunn-chann,** a quarante-sept ans. Elle est peut-être la première femme qui ait paru sur une scène en Chine. Un soir jeune première, **tsring-y,** le lendemain elle est une **lao-tann,** ou bien un jeune premier. Elle est cependant spécialement applaudie comme **roa-tann.**

Mlle **Sou Lann-fang** « Parfum-d'orchidée », n'a pas encore dix-sept ans. Elle était déjà célèbre à treize ans. Elle a joué toujours comme **tsring-y,** au **Yèn-si trang,** au **Tchong-lo yuann** et au **Koang-te léou.** Sa voix douce et pure, son jeu correct, encore un peu froid, la classeront parmi les grandes artistes de notre temps.

Mlle **Tchang Y-tsinn** a dix-huit ans, et se spécialise dans les rôles d'hommes auxquels son beau contralto la préparait. Sa jeune sœur, **Tchang Siao-tsing** joue de façon curieusement amusante les rôles de jeunes garçons **siao-cheng,** mais est mal adaptée aux emplois de **lao-tann.**

Parmi toutes les célébrités, citons encore **Tchao Tsre-yunn** « Nuée-de-pourpre »; une **ou-cheng,** originaire de Moukden ; Mlle **Siao Siang-choé** « Onde-embaumée », excellente cantatrice de **pang-dze,** comme homme, **lao-cheng** et **ou-cheng ;** Mlle **Ngenn Siao-fong** quitta la scène en 1918; les trois sœurs **Fou (Tchou-you** « Amie-des-Bambous » ; **Lann-you** « Amie-des-Orchidées » ; **Tsiu-you** « Amie-des-Chrysanthèmes »).

Le plus illustre des acteurs modernes est assurément **Mei Lann-fang** « M. Prunier Parfum-d'orchidée », qui est né en 1890. L'étendue et la puissance de sa voix merveilleusement entraînée, légitiment son succès. Il joue également bien les rôles d'homme ou de femme. Dans sa première jeunesse, il se plaisait aux emplois de jeune première **tsring-y** et de courtisane **roa-tann.** Mais il a acquis une maîtrise incontestée dans les « barbes ». Son charme agit si puissamment sur les dames de Péking, qu'il est parfois obligé d'appeler la police à son aide. L'impresario connu, Robert Loraine, a l'intention de le faire jouer à Londres, l'année prochaine.

Oang Fong-tsing est le fils d'un acteur connu **Oang Tsraé-linn.** Fong-tsing, tout petit, avait été frappé par le jeu de Wang Koé-fang et l'imitait si bien que celui-ci le prit pour élève. C'est un célèbre **lao-cheng.** La Compagnie Pathé-Orient a deux disques de lui dans **Ta kou Maé Tsrao** et **Tsiu Tchreng-tou** (32.022 et 32.025).

Yang Siao-léou est aussi le fils d'un acteur célèbre **Yang Yue-léou.** C'est un merveilleux **ou-cheng.** Sa souplesse lui a valu le surnom de **siao reou-dze** « Le petit singe « (disques n° 33.076; 1 et 2).

Oang You-tchrenn est un « homme des Bannières », c'est-à-dire un descendant de ceux qui mirent sur le Trône les Mandchoux. Comme tels, ils ont des privilèges et des pensions. Il a suivi les cours de l'école militaire de Pao-ting fou (leur Saint-Cyr). Mais, passionné de musique, il rechercha l'amitié de Trann Tsinn-pei et abandonna l'armée pour la scène.

Tchou Koé-fang, encore le fils d'un acteur (Tchou Se-che), est surtout connu comme **ou-cheng.**

Yu Tchenn-ting, surnommé **Siao Mao-pao** « petit sac de plumes », est le fils du célèbre Yu Joun-Siènn. Il a chanté assez longtemps à Shanghaï, mais fait maintenant partie de la troupe de Mei Lann-fang. Il a la réputation d'être brutal et, un soir, combattant en réalité dans une danse militaire, il brisa le crâne de son adversaire.

Lu Yue-tsiao joue les vieilles femmes et les comiques. La Compagnie Pathé a deux disques de sa voix (N° 33.066 et 33.067).

Tchou Sou-Yunn est un **siao-cheng** de talent. Il fut l'élève d'un autre grand **siao-cheng, Oang Neng-siènn.** La Compagnie Pathé a plusieurs disques de sa voix, notamment dans le **Sang-yuann tsi dze.**









1. Mr Mei Lann-fang en costume européen.
2. Mr Mei Lann-fang, dans *Taé-yu Tsang-roa.*
3. Mr Mei Lann-fang (à droite) en femme et Mr Wang Fong-Tsing, dans le *Wou tsia-pro.*
4. Mme Tou Yunn-rong dans le *Sang-yuann roé.*





1. Oang Koé-fang.
2. Trann Tsinn-pei (à droite) et Oang Yao-tsring, dans le *Fenn-ro-oann*.
3. Mme Siao Siang-fou (a. g.), Soun Koé-tsiou et Siao Siang-choé (à dr.), dans le *Roé-Tsing-tcheou*.

CHAPITRE III

Les Livrets

Toutes les pièces (**si-tsiu**) sont écrites pour la musique. Elles doivent donc être comparées aux livrets de nos opéras ou opérettes, dont bien peu supportent la lecture, alors que les pièces chinoises, en dépit de leur union étroite avec la musique, sont des chefs-d'œuvres littéraires.

Le fait le plus frappant, en effet, dans les spectacles de là-bas, est le mélange constant, dans une même œuvre, de la prose avec la poésie et la musique. Ce procédé est pratiquement ignoré en Europe. Pourquoi ? A quel préjugé obéissons-nous en nous privant d'un moyen tellement puissant et artistique d'exprimer la montée du lyrisme tout en donnant à nos œuvres une variété qui intensifierait à coup sûr les effets en avivant l'attention de l'auditoire ? Dans la vie réelle, ne sommes-nous pas invinciblement tentés, par certains soirs d'amour au clair de lune, d'exprimer nos sentiments à l'aide de la poésie et du chant; et la prose ne nous semble-t-elle pas, alors, insuffisante et plate ? Ne trouvons-nous pas ridicules, par contre, les parties de nos opéras où le chant tente en vain de magnifier les actions les plus vulgaires de l'existence ? Ainsi, nos drames lyriques, ne pouvant suivre la réalité, en sont réduits à s'appuyer sur de vagues féeries dont l'intérêt est nul, et dont le faible mouvement, même, gêne pour suivre l'orchestre. Les plus beaux passages musicaux, ainsi alourdis, trouvent l'auditeur lassé, car il est impossible, physiquement, de vibrer de la même manière pendant trois heures de suite.

Les Chinois, à l'esprit observateur et déducteur si précis, ont, dès le début, mesuré les moyens selon les effets cherchés. Le résultat en est une unification com-

plète des œuvres ; il n'y a pas d'opéras, d'opérettes, de pièces en vers et de comédies : la variété est la règle. Il n'est guère de tragédie qui n'ait de scène comique, ni de pièce gaie qui ne contienne un élément pathétique. Et toujours, selon l'intensité des sentiments, l'on emploie prose, poésie ou chant.

Une autre coutume originale, mais que nous connaissons déjà pour les soirées de gala réservées aux Chefs d'Etat de passage à Paris, consiste à ne donner que l'acte ou le groupe de scènes le plus important d'une œuvre connue. En Chine, un petit monologue, au début, résume les différentes phases de l'exposition, épargnant ainsi au public les lenteurs d'une explication figurée, laquelle, bien souvent, n'a aucun intérêt par elle-même et ne sert qu'à créer l'atmosphère et à préparer la situation principale. Quand on saura que certaines pièces, par exemple le « Coq de fer », **Tié Kong tsi,** représenté en entier, il y a quelques années à Shanghaï, peuvent occuper jusqu'à dix soirées consécutives, la mesure paraîtra salutaire. Cela permet, d'autre part, de donner des spectacles coupés qui, par leur grande variété, s'adressent à un public plus étendu, et réveillent davantage l'attention du spectateur. Chaque soir, l'on donne ainsi dans chaque théâtre cinq ou six pièces différentes. Les programmes comprennent généralement une scène tragique. une pièce historique avec ballet militaire, une scène d'amour, un ballet chanté, une scène comique.

La loi la plus profonde de l'art dramatique, qui est la mise en action et la lutte de forces opposées, est toujours très habilement suivie. Mais, là encore, la différence est frappante avec l'Occident. Pour nous, en effet, la force la plus souvent représentée est l'Amour, toujours vainqueur du Devoir. En fait, l'amour est si sûrement vainqueur, que ce n'est plus la lutte qui nous intéresse, mais la manière dont elle est mise en scène. Les premiers aveux, ce que l'on pourrait appeler les fiançailles adultérines, et la crainte, pourtant faible, du revolver marital, s'appuyent, pour nous émouvoir, sur le plus puissant de nos sentiments primordiaux dont le nom et l'image suffisent en tout temps, à nous toucher. Le théâtre chinois ne néglige certes pas un moyen d'une telle puissance; mais il en use uniquement pour exalter le mérite de la résistance, les joies orgueilleuses de la victoire morale, même inconnue de tous, la honte et le déshonneur de la défaite, en soi et non par la crainte des conséquences. C'est, en somme, le culte de l'héroïsme; non selon l'idéal servile du chrétien, par le renoncement, la continence et l'effacement du bien devant le mal; mais selon l'idéal scientifique de Confucius, par l'action et la victoire sur les ennemis du bonheur individuel et du bonheur social, pour l'écrasement sans merci du mal.

Quant aux trois unités (action, temps et lieu), chères à la tragédie classique,

elles sont aussi dédaignées en Chine qu'elles l'étaient en Angleterre au temps de Shakespeare. Tout ce qui sert le drame est employé; tout ce qui l'entrave est écarté. Ces unités, d'ailleurs, semblent avoir été inventées pour éviter les changements de décor quand, pour la première fois, on essaya de représenter le lieu où se passait l'action. L'absence de décor ou le développement de la machinerie les rendent également inutiles.

Notre division en actes et en scènes provient, d'une part, des phases de toute action (exposition, drame, dénouement) ; d'autre part, de la nécessité de changer les décors. La distinction entre un acte et un tableau, dans un opéra, est souvent arbitraire et parfois inutile.

Au début (le **Si-Siang Tsi,** du XIV[e] siècle, est un type de cette division), il y avait quatre actes (**tche** « coupure »; ou **trao** « enveloppe », ou **tsiuann** « volume »). Chacun de ces actes était divisé en quatre tableaux (**tsiu**), dont chacun était subdivisé en un nombre de scènes (**tchrang** « plate-forme, scène »), numérotées depuis le commencement jusqu'à la fin de l'œuvre.

Plus tard, il y eut une division unique en **tche** « coupure », ou **tsiu** « tableau », ou **tchrang** « scène ». Le **Mou-Tann Ting,** au XVI[e] siècle, fut publié sous cette forme.

De nos jours, le texte (comme dans le **Si Krao**) est donné sans aucune indication d'acte ou de scène.

*
* *

Les origines du théâtre chinois sont mal connues. Les auteurs chinois s'accordent à lui attribuer pour premiers ancêtres, les **Yo-tsi** « pièces musicales », mentionnées par le **Trang chou** « histoire de la dynastie Trang », comme ayant été exécutées en 742 ap. J.-C., à la Cour de Siuann-tsong Ming Roang-ti.

D'autre part, l'encyclopédie **Tsre-yuann** (art. Si-tsiu), cite un pasage du **Tcho-keng lou:** « Sous les Trang, il y avait des **tchoann-tsi.** Sous les Song, il y eut des **si-tsiu.** Sous les Tsinn [XII[e] et XIII[e] **siècles**] il y avait des **yuann-penn** et des **tsa-tsi.** En vérité, c'est tout un. » Le sens exact de ces termes reste inexpliqué.

A partir du XIV[e] siècle, l'expression **tchoann-tsi** fut en usage pour toutes les pièces dont nous possédons le texte, jusqu'au moment où, il y a une cinquantaine d'années, les mots **Si-tsiu** « chants de théâtre » furent employés pour tous drames, comédies ou ballets.

Il est surprenant de voir qu'aucun auteur chinois ou européen ayant étudié la

question, n'ait songé à ces théâtres de marionnettes **Kroé-leï si,** répandus dans tout l'Extrême-Orient depuis fort longtemps, et jouant de véritables comédies populaires.

Nous savons, par un poème de Siuann-tsong Ming Roang-ti, composé vers 752 ap. J.-C., que ces pupazzi existaient déjà. Le quatrain (Trang che ; ts. I ; p. 13), est intitulé : « Chant d'une marionnette ».

« Faite de bois sculpté, mue par un fil, je joue le rôle d'un respectable vieillard.
« Une peau de coq, un peu de duvet de cygne, et me voilà pareille à la réalité.
« Cesse-t-on de m'agiter? Alors je repose sans souci,
« Pareille encore en cela aux hommes, aux hommes dont la vie n'est qu'un rêve. »

*
* *

PIECES ANCIENNES

§. — La pièce la plus ancienne que nous possédions date de la fin du XIIIe ou du début du XIVe siècle. C'est le **Si-Siang tsi** « Mémoires du Pavillon Occidental », par **Oang Che-fou** (dyn. Yuann), tiré d'une longue nouvelle de Yuann Tchenn (779-831 ap. J.-C.). La date exacte de sa première représentation n'est pas connue, mais se place entre 1280 et 1300 ap. J.-C. Il est curieux de rappeler que le premier opéra représenté en Europe est « Le jeu de Robin et de Marion », joué en 1285. A cette époque, à la Cour des Mongols, de nombreux étrangers avaient des postes importants; Marco Polo était gouverneur de province, après avoir été longtemps conseiller privé de l'Empereur. D'après une préface du **Yuann jenn paé tchong,** c'est sur ordre officiel que l'on institua un concours pour les opéras chinois, et que les airs populaires du temps (encore inscrits en tête de chaque tirade dans les textes), furent choisis. Est-ce l'Europe qui voulut imiter l'Asie, ou plutôt l'Asie qui copia l'Europe?

Cette fin du XIIIe et le début du XIVe siècle furent la très grande époque pour le théâtre. Le **Yuann jenn paé tchong** « Cent pièces des Yuann », publié par Tsang Tsinn-chou au XVIIe siècle, donne, en effet, cent pièces dans ses quarante volumes (1).

---

(1) Bazin, dans son **Siècle des Youen,** donne une analyse de chacune de ces pièces, dont plusieurs ont été traduites et retraduites, en particulier :

Pi-pa tsi, par Bazin (Histoire du Luth, Paris, 1841).

Rann Kong tchreou, 1° par G.-I. Davis « the Sorrows of Han » 1829: 2° par L. Laloy « Le chagrin dans le pays de Han », représenté au Théâtre des Arts en 1913.





1. Mlles Sou Lann-fang (à droite), Tchang y-tsinn (au milieu) et Tchang Siao-Tsing (à gauche) en costume de ville.
2. Les mêmes, répétant en costume.

Une autre collection, **Leou-che tchong tsiu** « Soixante pièces », publiée en 1640, contient encore des œuvres de la même époque.

Tous les opéras de ce temps sont aujourd'hui désignés sous le nom de **kroun-tsiu-erl** « chânts en **kroun-tsing** » et sont considérés comme chantés avec leur musique originale. Bien qu'appelées aussi « pièces des Yuann », ils comprennent également des pièces des Ming, qui régnèrent depuis 1368 : Le **Pi-pa tsi** « mémoires de la guitare pi-pa » en particulier, écrit par **Kao Tong-tsia** vers la fin du XIVe, fut représenté après correction par **Mao dze,** en 1404.

Les plus célèbres auteurs de cette période, ceux dont le nom ne peut être ignoré, sont : 1° **Kao Tong-tsia** (Tse-tchreng) fin du XIVe, auteur du **Pi-pa tsi;** 2° **Koann Rann-tsring,** XIIIe et début du XIVe, auteur de **Teou-ngo yuann** et de soixante pièces, dont huit sont dans le **Yuann jenn paé-tchong ;** 3° **Ma Tong-li,** auteur du **Rann-kong-tchreou :** sur ses treize pièces, sept sont dans la collection des Yuann ; 4° **Oang-che-fou,** l'auteur du **Si-Siang tsi ;** 5° **Tsi Tsiunn-Tsiang,** auteur du **Tchao-che kou-erl ;** 6° **Tsiao Mong-fou,** auteur du **Tsinn-t'siènn tsi ;** 7° **Li Sing-tao,** auteur du **Roé lann tsi ;** 8° **Paé jenn-fou,** auteur de la chûte des feuilles de Wou-trong » ; 9° Mlle **Tchang Koé-pinn** (de son vrai nom Kro-pinn), auteur de **Ro rann chann** et deux autres drames ; 10° **Tcheng Te-roé,** auteur du **Li roun tsiu.**

Ces pièces comprennent des comédies de caractère comme « l'Avare »; des comédies d'intrigue comme « La Soubrette accomplie »; des drames historiques, des sortes de féeries, des drames judiciaires, etc. Les meilleurs sont :

Le **Si-siang tsi** « mémoires du Pavillon occidental », par **Oang che fou,** XIIIe ou XIVe siècles ; 6e tsraé-dze chou ; inspiré du **Roé-tchenn-tsi** « mémoires fidèles d'une rencontre », nouvelle par Yuann Tchenn (779-831). Tchang, jeune lettré, de passage à Ro-chong, visite un monastère où Yng-yng, une jeune fille, réside avec sa mère et le cercueil de son père qu'elles transportent. Tchang voit Yng-yng : ils s'aiment. Des bandits veulent attaquer le monastère pour emporter richesses et femmes. Tchang

---

Ro-rann chann, 1° par Bazin, « La Tunique comparée » dans son *Théâtre chinois*, 2° par Judith Gautier « La Tunique merveilleuse » dans son *Paravant de Soie et d'Or*.

Teou-ngo yuann, par Bazin « Le ressentiment de Teou-ngo », dans son *Théâtre chinois*.

Tchao-mei-Siang, par Bazin, même titre, dans son *Théâtre chinois*.

Ro-lann-tann, par Bazin, dans son *Théâtre chinois*.

Tchao-che Kou-erl, 1° par A. Prémare, « Un Orphelin de la famille Tchao », Péking 1755 ; 2° « An orphan of Chao family » London 1763 : 3° « L'orphelin de la famille Tchao » par Stanislas Julien, en 1834.

Lao seng erl, 1° par J.-I. Davis, « an heir in his old age » 1817 : 2° par Bruguière de Sortium (de l'anglais un Vieil Héritier, Paris, 1819.

Roé-lann tsi, par Stanislas Julien « Histoire du Cercle de craie » 1832.

Krann-tsienn nou, par Judith Gautier, « L'avare », représentée à l'Odéon en 1913 et publié dans *Les Parfums de la Pagode*, 1914.

l'apprend et vient avec des troupes qui défont les brigands. Il épousera Yng-yng.

Le **Pi-pa tsi** « Mémoires de la guitare Pi-pa », par **Kao Tong-tsia** (Tse-tchreng), revu par Mao dze, fut représenté en 1404. Tsraé Yong, jeune lettré, vit dans son village avec sa femme Tchao Ou-niang et ses vieux parents. Il part pour la capitale afin de concourir pour un emploi. Là, il est classé premier, devient ministre, et épouse Niou-che, la fille d'un Précepteur Impérial. Il n'oublie pas ses parents ni sa femme, mais remet toujours de leur annoncer sa nomination. Au village, Tchao Ou-niang a vu mourir de misère ses beaux-parents. Elle s'habille en religieuse, et chantant en s'accompagnant d'une guitare pi-pa, elle va rejoindre son mari; apprend son mariage, et se présente d'abord sans se faire connaître, à Niou-che. Celle-ci est touchée de sympathie et la reconnaît pour Première Epouse (Septième Tsraé-dze chou).

Les deux pièces sont classées parmi les « dix livres de Génie », et publiées chaque année à des myriades d'exemplaires.

A la fin du XVe siècle, deux auteurs, **Li Krong-tong** et **Oang Siunn-tchroann** sont célèbres, l'un pour ses « chants du Nord » **pei tsiu ;** le second, pour ses « chants du Sud ». Il faut aussi mentionner une pièce célèbre, le **Tsing-rong** « le cygne épouvanté », dont l'auteur inconnu est cité par Siu (dans une préface au **Tchrang cheng tiènn** de Rong cheng, 1655), comme ayant écrit : « ... dans un style dépourvu d'élégance, mais avec une invention qui permit un déploiement grandiose de costumes...»

Au XVIe siècle, les plus grands auteurs furent :

1° **Trang Siènn-tsou,** qui vécut à la fin du XVIe siècle et fit jouer : **Mou-tann ting** « Le pavillon de Pivoines »; **Rann-tann Mong** « Un songe de Rann-tann »; 30 scènes; **Nann-ko tsi** « Mémoires du Palais des Songes » ; 35 scènes ; **Tsre tchra tsi** « L'épingle de pourpre »; 53 scènes. Ces quatre pièces sont publiées sous le titre **Yu-ming-trang Se tchong** « Quatre pièces de la Salle de Yu-ming ».

2° **Siu Oé,** auteur de : **Niu-tchoang yûann** « Une femme licenciée » (disque 32.682 ; 1 et 2) ; **Tsre mou-lann** « L'orchidée femelle » ; **Tsroé Siang mong** « Dans l'ivresse, rêver de son village »; **Yu-yang nong** « Une plaisanterie à Yu-yang ». Ces pièces sont classées comme **Tsa-tsi.**

3° **Oang Reng,** qui écrivit : **Yu-loun prao** « Une robe avec des roues mélangées »; **Krou tao Tchrang-ngann tsié** « sanglotant jusqu'à la Rue de Tchrang-ngann »; **Tchenn Kroé-leï** « Vraies marionnettes »; **Mou nae-ro** « Qu'importe ? » ; toutes classées comme **Tsa-tsi.**

4° **Oang Che=tchreng** (1526-1593) à qui l'on attribue le célèbre roman **Tsinn ping mei,** et qui fit jouer le « Chant du phœnix », **Ming=fong.**

5° **Trou Tchre=choé,** auteur de : **Tsraé=rao** « Le pinceau de couleurs variées », (histoire de Li traé-po), écrit (d'après la préface du Tchrang-cheng-tiènn), dans « un style boueux ». **Trann=roa** « Les fleurs dans les nuages » ; **Siou=oènn** « Un morceau de littérature ».

6° **Tcheng Tche=oenn,** auteur de : **Paé=liènn tsiunn** « La robe blanche » ; **Tsi ting** « Le pavillon des drapeaux » ; **Chao=yo** « Une pivoine ».

La plus célèbre pièce est le **Mou=tann ting Roann=roun tsi** « Mémoires de l'âme revenant au Pavillon des Pivoines », 55 scènes (tsiu), par **Trang Siènn=tsou.** Elle est encore jouée très fréquemment, et les éditions se succèdent sans interruption. La musique, toute fixée par les disques Pathé, est particulièrement douce et harmonieuse. Le sujet est étrange pour des Occidentaux : Li-niang, fille d'un gouverneur, prend des leçons de littérature avec un vieux lettré (sc. 7). C'est au printemps, par un jour chaud. Elle va dormir dans le Pavillon des Pivoines, au fond du jardin. Là, elle rêve d'un étudiant qu'elle n'a jamais vu, et s'éveille « folle d'amour » (sc. 10). Elle meurt d'amour et est enterrée près du pavillon. Le Gouverneur est transféré dans une autre ville. Trois ans après, un étudiant, Léou Mong-mei « Prunier-de-rêve », vient dans le pavillon, s'y endort et rêve de Li-niang qui se donne à lui, car c'était de lui qu'elle avait rêvé (sc. 23). Sur l'ordre de la jeune fille, la tombe est ouverte et le corps revit (sc. 32 et 35). Le lettré va rejoindre son beau-père, mais est arrêté comme espion (sc. 38). Cependant Li-niang voit sa mère (sc. 48) ; le vieux professeur vient accuser Mong-mei de violation de tombe: mais le lettré est reçu premier aux examens, et convoqué par l'Empereur (sc. 53). Li-niang explique tout: ils se marient (sc. 1 à 23, Disque n° 35.270, 1 à 28 : sc. 43 à 45, n° 35.281, 1 à 12 ; n° 35.293, 1 à 12).

Vers le milieu du XVIIe siècle, les Mandchous renversèrent les Ming et fondèrent la dynastie Tsring. Cet événement ne semble pas avoir apporté de grands changements dans les théâtres. Les auteurs les plus célèbres de ce temps sont :

1° **Yuann Ta=yue,** qui fut ministre de la guerre en 1644, et qui écrivit : **Yènn=dze tsiènn** « Le message de l'hirondelle » ; **Choang Tsinn=pang** « Les deux tablettes d'or »; **Pann=ni ro** « une cassette »; **Tchong=siao roann** « L'anneau de la loyauté et de la piété filiale » ; **Tchroun teng=mi** « Enigme printanière ».

2° **Li Li=wong** (yû), le plus grand dramaturge des derniers Ming et de la période

Krang-si (d'après le **Oenn=sio che,** p. 327). Auteur de dix pièces qualifiées de **Si=tsi** « comédies » : a) **Linn SSiang pann** « sympathie pour un compagnon parfumé », 36 scènes (**tsiu**); b) **Fong=Tcheng wou** « l'erreur du cerf-volant » 30 scènes ; c) **Y=tchong quann** « union selon les pensées », 30 sc ; d) **Tchrenn tchong léou** « Le pavillon dans le mirage », 30 sc. ; e) **Fong=tsiou roang** « Le phœnix cherche sa compagne » 30 sc.; f) **Naé=ro tiènn** « En dépit du ciel », 30 sc. ; g) **Pi=mou yu** « Les poissons aux yeux qui se complètent », 32 sc.; h) **Yu Sao=treou** « L'épingle de tête en jade », 30 sc. (Pathé-orient. N° 62.001); i) **Tsiao troann yuann** « union habile » 33 sc.; j) **Chenn loann tsiao** « Mélange de prudence et de passion », 36 sc. ; Ces dix pièces sont publiées sous le titre **Li=wong Che tchong** « Dix pièces de Li-wong », 20 volumes, 1718 (voir préface du Yu Sao treou).

3° **Rong Cheng** (**Fang=se**), auteur du : **Tchrang cheng tiènn,** joué en 1655 ; **T'iènn=ya lei** « Les pleurs des falaises célestes »; **Se tchrann tsiuann** « quatre beautés séductrices ».

4° **Krong Chang=jenn** (yun-ting chann jenn), un descendant direct de Krong-dze (Confucius). Auteur de: **Trao=roa chann** « l'éventail aux fleurs de pêcher » joué en 1686 ; **Siao rou=lei** « Petit tonnerre inattendu ».

5° **Ou Oé=yé,** auteur de **Mo=ling.**

6° **You Trong,** qui écrivit **Tsiunn=T'iènn lo** « Plaisir Céleste ».

7° **Mao Ta=kro.**

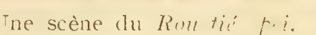
8° **Ou Che=ts'iu.**

Les pièces les plus célèbres, encore jouées de nos jours, sont:

Yènn=dze tsiènn, « Le message de l'hirondelle », 42 scènes, par Yuann Ta-yue; représentée vers 1645. Un étudiant, Ro Tou-léang fait le portrait de sa jolie cousine Roa Sing-yunn, avec son propre portrait au pied (sc. 6). L'ouvrier qui colle la soie sur papier reçoit le même jour un autre portrait et fait une erreur en les renvoyant (sc. 8). Le portrait des cousins est reçu par Mlle Li Fei-yunn « Nuage qui vole » : elle s'éprend du lettré (sc. 9). Elle écrit un poème. Une hirondelle familière prend la feuille de papier et la laisse tomber devant le jeune lettré (sc. 11 et 12). Ils se voient. Un amoureux de Fei-yunn, jaloux, arrive avec des hommes armés (sc. 17 et 19). Le lettré, en danger, doit fuir le jour même du concours littéraire. Le jaloux s'empare de la composition abandonnée et se présente. Mais les rebelles avancent. Le lettré, sous un faux nom, et accompagné de sa cousine, a été reçu comme secrétaire, par le gouverneur de la région ; c'est le père de Fei-yunn. Le jaloux est reçu premier, mais la cousine révèle tout au gouverneur : un nouveau concours a lieu. Le jaloux est exé-



Une scène du *Choang ling tsi.*



Une scène du *Rou tié p·i.*

cuté, et le lettré, reçu premier, épouse Fei-yunn. Le style de la pièce est très littéraire et même affecté.

Tchrang cheng tiènn « Le Palais de la vie prolongée », par Rong Cheng, fut représenté en 1655. Il est divisé en quatre actes (**tsiuann**) et cinquante scènes **tsiu**. C'est une histoire incomplète et presque féerique de la ravissante Yang Kwé-fei, la seconde Impératrice, et de l'Empereur Siuann-tsong (713-756).

Yu Sao-tréou « L'épingle-de-tête en jade », par Li Li-wong, fut jouée vers la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe (la préface porte la date du cycle de 60 ans, qui correspond à 1718). Elle est encore représentée souvent de nos jours (disque Pathé. n° 62.001). L'Empereur Tcheng-te (1506-1525) décide de se chercher une épouse sc. 2) et part accompagné d'un eunuque qui ne tient pas à cheval : scène comique sc. 6). La charmante Tsing-tsing, dernier rejeton d'une famille importante, a été élevée par une vieille courtisane qui veut la marier, et lui donne une épingle de jade, héritage de ses parents (sc. 4). Conspiration pendant l'absence de l'Empereur, qui entend parler de la jeune fille (sc. 3, 5, 6). Il envoie son favori, un traître, Tchou Linn, pour faire une enquête : l'envoyé est tourné en dérision (sc. 7) (acte II). L'Empereur va voir Tsing-tsing. Il lui promet mariage sous un faux nom (sc. 8). Rebellion d'un vassal, et expédition (sc. 9 et 10). Tsing-tsing donne à son amant l'épingle de jade qui devra servir de gage quand il l'enverra chercher (scène 11). Le général Fann Tié part pour la frontière, laissant sa fille : celle-ci, en se promenant, croise l'Empereur et trouve l'épingle de jade, perdue par l'amoureux (sc. 12). L'Empereur décide d'éprouver Tsing-tsing et l'envoie chercher pour le Harem Impérial. Elle résiste, pleure, et s'échappe (sc. 13 et 14) (acte III). L'Empereur part dans la neige pour retrouver Tsing-tsing (sc. 16). Mais Tchou Linn, le traître favori, était déjà venu se venger de l'affront reçu. L'Empereur le surprend et le fait battre. Il entre dans la maison de la jeune fille et trouve un portrait d'elle (sc. 18). Il fait copier le portrait et le fait afficher afin de retrouver la disparue (sc. 21). Les rebelles sont combattus (acte IV). Mlle Fann fuit devant les troupes, et, prise pour l'original du portrait affiché, est envoyée à la Cour (sc. 23 et 24); pendant que Tsing-tsing, conduite à Fann Tié, est adoptée par lui (sc. 25). L'Empereur prend d'abord Mlle Fann pour son amante. Puis il apprend tout et reçoit l'épingle de jade. Mlle Fann est nommée Troisième Impératrice (sc. 26). Fann est informé des faits et envoie Tsing-tsing (sc. 27). Les rebelles sont écrasés (sc. 28, 29). Rencontre de l'Empereur et de son amante : elle sera Deuxième Impératrice. Grande audience et distribution de récompenses aux vainqueurs des rebelles (sc. 30).

Le **Trao-roa chann** « L'éventail aux fleurs de pêcher », par Krong Chang-jenn, représenté en 1686, est particulièrement intéressant, car il met en scène des personnages presque contemporains comme l'auteur dramatique **Yuann Ta-yue,** qui fut ministre de la Guerre une quarantaine d'années plus tôt. Il envoie de lourds cadeaux à une actrice, Li Siang-tsiunn, qui venait d'épouser un jeune lettré, Reou Tchao-tsong : elle refuse tout. Yuann persécute le mari qui doit fuir. Les huit premières scènes montrent avec grand talent la vie élégante du théâtre à cette époque. Puis Yuann engage l'actrice pour représenter, au Palais, sa pièce le **Yènn-dze tsiènn.** L'Empereur dirige la répétition (sc. 25). Le mari revient, mais est emprisonné. La chûte des Ming et l'arrivée des Mandchous le sauvent. Il rejoint son épouse près de Péking, dans un temple. Le titre de la pièce vient d'un éventail que la jeune femme, en se dégageant de l'étreinte de Yuann, a taché de son sang : un peintre, en ajoutant des branches et des feuilles, a transformé les gouttes de sang en fleurs de pêcher, symbole d'amour.

Au XVIIIe siècle, la littérature de théâtre est conçue et rédigée dans le genre précieux et affecté, quoique frais et gracieux, qui caractérise toute la production de cette époque et se rapproche beaucoup de notre XVIIIe. Les plus célèbres auteurs sont :

1° **Tsiang Che-Tsiuann** (1725-1784), de qui nous possédons deux collections : le **Si-tsiang Tchou-tsia** « Souhaits de la Rivière de l'Ouest » (première édition 1750), qui contient quatre pièces mythologiques : a) **Krang-tsiu lo** « Le bonheur par la fermeté » ; b) **Tchrang Cheng yuann** « une union pour une vie sans fin »; c) **Tao-li tiènn** « Ciel assombri » ; d) **Cheng-ping joé** « le sceptre ». Une seconde collection, **Rong-siue-léou Tsiou tchong tsiu** « Neuf pièces du Pavillon de la Neige rouge » (première édition en 6 vol. 1774) contient : a) **Siang-Tsou léou** « Le pavillon des ancêtres parfumés »; **Koé-linn choang** « gelée blanche sur une forêt de cannelliers »; c) **Krong-kou Siang** « Les parfums de la vallée déserte » ; d) **Linn-tchroann mong** « Un rêve de Linn-tchroann », qui met en scène l'auteur dramatique Trang Siènn-tsou ; e) **Se siènn tsiou** « Automne à quatre cordes »; f) **Ti erl pei** « La seconde stèle » ; g) **Tong-tsring-chou** « Un arbre vert en automne »; h) **Siue tchong jenn** « Un homme dans la neige »; i) **y piènn che** « Une dalle de pierre ». Ces trois dernières sont les plus connues.

2° **Oang Tchou** publia en 1798 un volume intitulé **Tche-che-tchaé erl tchong tsiu** « Deux pièces du Pavillon Tche-che », qui contient : a) **Che-chann tsi** « Mémoires

d'un éventail orné d'un poème »; b) **Mong-li yuann** « Union en rêve ». Il fit jouer encore une autre pièce : **Pro-lao tchreou** « Chagrin pour un appui-main brisé ».

3° **Li Kraé** est célèbre pour son **Rann-Siang Ting** « Pavillon des parfums glacés » (40 sc. en 4 fascicules), publié en 1731.

4° Le Prince **Tchoang** est l'auteur d'une collection intitulée **Tsiou-kong ta-tchreng,** sans grande valeur, mais estimée.

5° **Sia Sing-tchaé** publia **Léou tchong tsiu**, « Six pièces » qui eurent un réel succès, mais sont peu appréciées de nos jours.

6° **Roang Tchenn** (Cheou tsi; de Jou Kao) publia, en 1722, le **Che-léou tsi** « Mémoires d'une Grenade », 32 scènes (disque 32.279).

⁂

PIECES MODERNES

Le XIXe et le début du XXe siècle (1) fournissent la majorité des quelques cinq cents pièces du répertoire moderne. Mais, chose curieuse, il n'y a plus de collections particulières d'auteurs; ceux-ci ne signent plus leurs œuvres. Le **Si Krao,** un répertoire en cours de publication, et qui, dans ses vingt premiers volumes, contient déjà 323 pièces, ne cite pas un nom d'auteur.

Pendant tout le XIXe siècle, de plus, les opéras n'étaient publiés qu'en horribles petites éditions in-32, illisibles et mal présentées. Les choses du théâtre étaient, soudain, devenues méprisables, en dépit de la passion populaire. Il semblerait que la vague de bourgeoisisme hypocrite, vicieux et puritain, qui assombrit l'Europe après la Restauration, eût aussi déconsidéré les arts en Extrême-Orient.

La Révolution de 1911 a mis fin heureusement à ce déplorable état de choses : les arts, le théâtre et la vraie littérature ont reconquis la situation qu'ils avaient aux périodes précédentes.

Pour le groupement des divers éléments de l'immense répertoire moderne, et puisque les noms d'auteurs font défaut, nous nous sommes basés sur les sujets. Et, puisque l'intérêt d'une pièce réside dans l'intrigue, dans la lutte que soutiennent des forces opposées, nous avons choisi, pour grouper les sujets, les sentiments auxquels la victoire reste finalement.

Notre principal sujet, en Europe, est, au théâtre, les combats de l'amour-passion, toujours victorieux de tous les autres sentiments qu'on lui oppose tour à tour;

---

(1) « La Boule de Cristal » **Choé-tsing tsiou** par Yue-tchreng tchou-jen (1805), en réalité, fait partie du 18e siècle, ainsi que « Les anneaux de Jade » **Yu lienn roann**, par Mme Tchou Sou-Sienn; de Yunn-Tsienn (1805).

au cinéma, c'est le triomphe du voleur symbolisant le désordre et le mensonge, sur la police, qui symbolise l'ordre et la loyauté.

Les Chinois ont une variété infiniment plus grande de sujets, car ils montrent les conflits que peuvent soutenir chacun de nos sentiments élevés dans la lutte pour la vie; et le sentiment élevé est toujours vainqueur. Si bien que le théâtre forme comme une introduction attrayante à l'étude de la psychologie et de l'idéal moral des Célestes, dont bien des sentiments sont ou méprisés ou inconnus pratiquement en Europe.

Les groupements les plus apparents sont les suivants : 1° l'amour (adultères, soupçons injustifiés, jalousie entre femmes, amours de courtisanes, amours pures de fiancés) ; 2° l'amitié ; 3° l'honneur (respect des engagements, loyauté, patriotisme, reconnaissance; honneur des jeunes filles, des mères, des épouses, des serviteurs, des juges); 4° le jeu; 5° les tragédies ou comédies d'erreur et les scènes comiques; 6° les pièces historiques.

L'amour, vainqueur de tout et fier de sa faute, n'est jamais représenté là-bas sous les couleurs délicieusement coupables que nous lui connaissons ici. Tout d'abord, l'adultère des maris ne saurait exister, en raison du système de polygamie admis par les mœurs. Quant à l'adultère de la femme, il était, récemment encore, puni de mort par les lois, et le mari clément était condamné à la bastonnade et à l'exil. La passion, enfin, ne jouit pas en Chine de l'auréole divine de fatalité dont l'Occident l'entoure : elle est, au contraire, classée, avec l'ivrognerie, le jeu et la colère, parmi les vices qui ruinent à coup sûr une existence. Les adultères ne sont jamais représentés comme pleins de douceurs : ce sont toujours des drames violents où les coupables sont massacrés vertueusement.

Le **Tsroé-ping chann** « La colline de l'écran en plumes de martin-pêcheur », est la plus célèbre des pièces de ce genre. Nous en donnons la traduction plus loin avec la transcription du texte musical.

Le **Che-dze léou** « Le pavillon des lions » est une variante tirée des chapitres 23 et 25 du roman **Choé-rou tchoann,** et résumé du célèbre **Tsinn-ping meï,** dont j'ai publié une adaptation, sous le titre de **Lotus d'or** (Fasquelle, 1912).

Le **Ta-p'i koann** « Le Cercueil brisé » est, à mon avis, la plus curieuse intrigue de ce genre. Il est tiré d'une nouvelle du **Tsinn-kou tsri Koann,** recueil du XVIe siècle. Tchoang dze, célèbre philosophe du VIe siècle avant notre ère, raconte à sa femme ce qu'il a vu au cours d'une promenade : une jeune veuve éventait la tombe de son

époux. à qui elle avait promis de ne pas se remarier avant que la terre du tombeau ne fût sèche. Colère et indignation de Mme Tchoang. Le philosophe, pour tenter son épouse, feint une maladie mortelle. Avec la complicité d'un vieux serviteur, il est mis au cercueil. Puis, il se change en un beau jeune homme (dans la nouvelle, il a fait venir un acteur); courtise la veuve et obtient une promesse de mariage prochain. Pendant le festin de fiançailles, il s'évanouit. Le serviteur dit que le seul remède est la cervelle d'un homme mort récemment. L'amoureuse court au cercueil, armée d'une hache. Tchoang se dresse. Elle raconte aussitôt qu'elle venait le délivrer. Mais il la confond : elle se pend. Il danse autour du corps et brûle la maison.

Choang-ting-tsi « Le stratagème des deux clous », montre une femme mariée à un pauvre tailleur. Arrive un riche client. Elle le retient. Le mari revient et s'endort : elle veut obliger l'amant à le tuer : il refuse. Alors, elle enfonce un clou dans le crâne du dormeur. Elle sera punie.

Choang-ling tsi « Stratagème des deux cloches » est une variante. Mais un voleur, caché sous le lit, a tout vu et dénonce les coupables qui sont coupés en morceaux.

Les soupçons injustifiés des maris sont fréquemment illustrés, avec leurs tentatives pour s'assurer de leurs épouses.

Yu-peï ting « Le pavillon de la Stèle Impériale » montre un jeune ménage vivant avec une jeune sœur du mari. Oang fait un voyage. L'épouse, en revenant d'une visite aux tombeaux de famille, est surprise par un orage et se réfugie dans un pavillon abritant une stèle impériale. Un étudiant, Léou, s'y réfugie, mais reste derrière le pavillon en voyant une femme seule. Oang apprend le fait et divorce. Mais, il rencontre Léou qui célèbre en un poème la vertu de la jeune inconnue rencontrée sous la pluie. Oang reprend alors sa femme (disques numéros 32.003 et 4, et 33.141).

Ou-tsia pro « La colline de la famille militaire », très célèbre, est le prototype d'un certain nombre de pièces qui rappellent le retour d'Ulysse à Ithaque. Un officier revient après dix-huit ans d'absence. Craignant son malheur, il se présente comme un messager et courtise sa propre femme pour voir comment elle se tiendra. Elle résiste : il se fait reconnaître (disque 32.079).

Sang yuann roé « La Rencontre du Clos-des-Mûriers » (disques n° 33062, 1 et 2), est une variante où l'épouse, furieuse, essaye de se pendre. **Fenn-ro wann** « La boucle de la rivière Fenn », est une autre variante, mais où le guerrier, revenant, voit un enfant si beau, qu'il le juge un renard-fée, et le tue : c'était son fils. Deux textes musicaux sont joués sur ce thème: l'un en **pang-dze,** très pathétique, l'autre en

erl=roang (si-pi). **Siao chang fenn** « La petite visite aux tombes » est une variante : la rencontre se fait aux tombes familiales (disques numéros 32.668 : 1 et 2).

Fang=miènn roa « La tisserande » est une contre-partie comique et cynique de la même idée. La femme chante sa solitude depuis plusieurs années, tout en nourrissant son nouveau-né. Le mari écoute, essayant de se persuader qu'il n'a pas été trompé. Il jette un lingot d'argent par la fenêtre : elle ouvre souriante. Il fait des reproches : elle avoue tout, sans pudeur. Le mari restera, car la maison est luxueuse (disques n° 33.330, 1 et 2).

Sann y tsi « Le stratagème des trois doutes » contient une adroite intrigue. Trang apprend que le professeur de son fils est souffrant et que l'enfant lui a porté une couverture appartenant à Mme Trang. Il va voir le malade, et voit près du lit un des petits souliers de sa femme. Il va aussitôt accuser sa femme qui désespère de prouver sa propre innocence. Trang, alors, fait dire au professeur, par une suivante, que Mme Trang l'attendra ce soir-là : il entend la réponse indignée. Il oblige sa femme à répéter la même scène : le professeur annonce qu'il part. Trang, convaincu, implore le pardon de sa femme (disque n° 32.696, 1 et 2).

La jalousie entre les épouses d'un même homme est rarement représentée : le sujet, sans doute, est trop pénible, car il n'est, certes, pas très rare.

Choang yao roé « La rencontre de deux secousses » est une comédie. Mme Oang, première épouse de Li, est furieuse que son mari ait pris une seconde femme. Elle essaye de faire travailler celle-ci, puis la bat. Arrive Li, qui passe la nuit avec la seconde épouse et la console. La première écoute à la porte, et devient à moitié folle de rage (disque 33.326, 1 et 2).

Les amours de courtisanes sont représentées soit comme intéressées et trompeuses, soit comme sincères et sans limites.

Tou Che=niang « Mlle Tou La-dixième », montre une courtisane éprise d'un amant faible et sans cœur. Le sujet est tiré d'une nouvelle du **Tsinn=kou tsri koann** (XVIe siècle). Un étudiant, Li, est entraîné par ses amis chez une chanteuse, Tou Che-niang, qui s'éprend de lui et le retient. Elle veut tout quitter pour lui et discute avec sa patronne le prix de son rachat, qui est fixé à 500 onces d'argent. Li est sans argent et ne peut trouver que 200 onces. Che-niang lui donne ce qui manque : ils partent, prenant les coffres que Che-niang avait déposés en secret chez une amie. En route, ils rencontrent un riche libertin qui propose mille onces à Li en échange de sa maîtresse. Celui-ci accepte. Che-niang jette dans la rivière ses coffres remplis de bijoux et se noie.

Tsring-leou mong « Rêve d'un kiosque-bleu » (nom poétique des courtisanes), illustre la fausseté intéressée. Tsinn vient à la capitale et s'éprend d'une certaine Ngaé-tsring, qui feint de lui rendre son amour. Il décide de l'épouser. Un oncle expérimenté lui conseille de se dire ruiné: il le fait et se voit aussitôt éconduit. Il révèle alors sa ruse : la fille, de honte, se suicide.

Ou-long yuann « La cour du dragon noir met en scène une femme trompeuse et endurcie, qui rappelle un peu l'Adèle de « Boubouroche ». Song Tsiang (un héros du roman **Choé-rou tchoann**) achète une jeune fille et lui donne une maison superbe. Un de ses élèves est reçu par la fille, et celle-ci, assurée de la faiblesse de Song, s'amuse à lui dire toute la vérité (disque 33.348). La scène dans son cynisme vaut d'être traduite :

ELLE. — Vous parlez de Tchang. Lequel ?

LUI. — Mon élève.

ELLE. — Et que fait-il tout le jour dans votre palais ?

LUI. — Il copie des manuscrits.

ELLE. — Et dans la nuit ?

LUI. — Je suppose qu'il dort.

ELLE. (moqueuse). — Eh bien, je vais vous dire une bonne histoire... Il a des relations secrètes. Devinez avec qui ?

LUI. — Je suppose qu'il dort.

ELLE. — Si je vous dis son nom, vous ne serez pas en colère contre elle ?

LUI. — Qui est-ce ?... Mais non, je ne serai pas en colère.

ELLE. (ricanant) — Eh bien, c'est votre petite sœur... moi-même !

LUI. (stupéfait, puis furieux.) — Ah ! Détestable chienne ! Je vais étouffer de colère.

ELLE (riant) — Ah ! ah ! dans votre fureur, vous ressemblez à une vieille tortue noire.

LUI. — Aurai-je dépensé tant d'argent pour une chienne libidineuse ? (chantant) Je te hais vile femelle ! Quand je pense à tout ce que j'ai fait pour ta famille au moment où ton père est mort comme un mendiant ! J'ai payé son cercueil et celui de ta mère ; je t'ai donné le prix de ton corps ; oui, devant les juges, je t'ai donné trente onces d'argent. Je t'ai bâti ce pavillon du Dragon noir. J'ai dépensé pour toi des sommes innombrables... Tu devrais me respecter plus encore que ton père et ta mère !

ELLE (dédaigneuse, chantant). — Si j'étais tellement ingrate, la foudre me frapperait. Mais je suis encore ici.

LUI, (chantant). — Aya ! Pour toi, j'oublie l'amour de ma première épouse... La colère m'affole... Je vais te fouetter !

ELLE. — Qui allez-vous fouetter ?

LUI. — Toi.

ELLE. — Un homme ne connaît jamais la véritable nature d'une femme qu'il entretient... Mais qu'il l'a batte, aussitôt, elle se révèle à lui... Touchez-moi et vous verrez !

LUI (la battant). — Je verrai.

ELLE. — Aya ! Brute ! tu me fais mal ! va-t'en !

LUI. — Mon cœur est déchiré !... je te chasserai de cette maison.

ELLE. — Je partirai avec joie.

LUI. — En tout cas, je ne reviendrai jamais ici.

ELLE (moqueuse). — Oh ! que si ; vous reviendrez !

LUI. — Je suis prêt à le jurer devant le ciel !

ELLE. — Je ne vous crois pas. Agenouillez-vous et faites un serment solennel.

LUI. — Ah ! Regarde ! Mes genoux sont dans la poussière... Puissent les ombres nous entendre ! Désormais, je... je reviendrai encore dans le Pavillon du Dragon noir.

ELLE. — Comment ? Que dites-vous ?

LUI (chantant). — Nous avions tous les sentiments d'un couple fidèle. Est-ce pour quelques mots de colère que je ne viendrais plus ? J'ai payé ce pavillon avec mon argent, et la fille aussi, je l'ai payée. Perdrais-je tout cela ?... Je t'en avertis : que la brise de ton impudence ne fasse plus remuer l'herbe de ma colère, si tu ne veux pas que je te coupe la tête avec ce sabre... Aya ! Pourquoi ai-je refusé d'écouter mes amis. Pourquoi m'être embarqué dans ce bateau sans fond qui m'a causé tant de troubles. Qui aurait été aussi sot que moi ? (il sort).

ELLE. — Seigneur Song... Seigneur Song !... Aya, il est parti réellement... Soit. (elle appelle son amant). Ton maître est parti. Si nous voulons vivre, il faut trouver le moyen de le faire mourir.

Les amours pures et poétiques de fiancés ou d'époux sont assez souvent choisies comme sujets.

Dans **Ming-yue tchou** « La perle au clair-de-lune », deux fiancés, dans un jardin, au clair de lune, se parlent par l'intermédiaire d'une suivante, ainsi que les rites l'ordonnent. Elle donne une perle en gage d'amour.

Y tsroé roa « Un bijou en plumes de martin-pêcheur », est moins pur. Un jeune homme a ramassé un bijou qu'une jeune fille a laissé tomber pour lui. La suivante vient le réclamer; elle remet une lettre, et voudrait se faire prendre pour seconde épouse. Rendez-vous avec la jeune fille : ils s'épouseront.

Roa-tiènn tsro « L'erreur du Champ-des-fleurs », possède une intrigue assez fine. Leou voudrait marier sa fille : il l'envoie au « Champ-des-fleurs », où la coutume autorise les jeunes gens à se voir librement dans un temple ou une prairie, à la fête du Soleil-victorieux. Or, un pauvre étudiant, Piènn, s'est rendu à cette fête pour y vendre des poèmes sur des éventails. Deux vagabonds lui font une commande. Puis Mlle Leou et sa suivante lui achètent un éventail sur lequel est son nom suivi de ses

qualités, car elles l'ont trouvé à leur goût. Le père Leou, au retour, envoie chercher Piènn. Mais un des vagabonds, attendant Piènn, qui était parti, est assis à sa place; il accompagne le messager. Surprise des Leou : menaces du vagabond. Leou craint le scandale et cède. La jeune fille, alors, fait pénétrer dans sa chambre Piènn, déguisé en femme : courte scène d'amour : ils se saluent comme mari et femme. Les vagabonds, venant enlever la jeune fille, surviennent, mais emportent Piènn par erreur (disque 33.187).

Tchrou=oang kong « Le palais du roi de Tchrou », est une variante élégante du même sujet. Un courtisan aperçoit la princesse de Tchrou pendant une audience. Elle le fait pénétrer dans ses appartements en le déguisant en femme. Ils se reconnaissent comme époux « devant le Ciel et la Terre ».

Maé chenn treou=krao « vendre son corps pour obtenir de l'aide », est un acte d'une ancienne comédie, « Les deux phœnix de perles », **choang tchou fong.** Une vieille, intermédiaire pour le commerce des esclaves, a une fille. Un jeune lettré lui explique qu'il veut épouser une jeune fille qui a laissé tomber devant lui un phœnix de perles : il a décidé de se vendre comme précepteur dans la famille et demande à la vieille de se dire sa tante. Scène comique. La fille, quand la mère est sortie, taquine l'amoureux et décide de se faire prendre comme seconde épouse. Ils dînent et dorment dans la même pièce. Au matin, elle part avec lui.

Taé=yu tsang roa « Taé-yu ensevelit des fleurs », est une jolie scène d'amour tirée du chap. 27 du roman **Rong=leou mong.** La charmante Taé-yu se lamente d'être oubliée par son cousin Pao-yu. Selon sa coutume, elle ensevelit les fleurs fanées. Survient Pao-yu : querelle d'amoureux, fraîche et bien traitée (disque 32.538 et 35.466).

Pié tsri « quitter la première épouse », est une scène touchante entre une jeune femme et son mari, un officier, qui doit partir le lendemain pour le front.

L'amitié est considérée comme un sentiment sacré dans lequel on reconnaît plusieurs genres : **siang=tche** « qui se connaît mutuellement », qui a d'anciennes relations amicales; **siang=rao** « qui s'aiment mutuellement », ceux qui sympathisent en tout; **tche=tsi** « qui se connaissent », ceux dont les sentiments ont été éprouvés; **tche=sinn** « dont on connaît l'esprit », amis intellectuels; **tche=ynn** « connaissant les sons », des amis pour la musique, etc.

Ma=ngann chann « La Colline de la Selle » est un célèbre exemple d'amitié musicale, tiré d'une nouvelle du **Tsinn=kou tsri koann** (XVIe siècle). Yu Po-ya, dans son bateau, joue sur son luth. Un bûcheron l'entend et vient : c'est un connaisseur. Ils

jouent du luth toute la nuit. Yu, à son retour, apprend que son ami est mort. Il brise son luth sur la tombe (disque n° 32.170). La nouvelle a été traduite par Pavie (contes chinois), et par Judith Gautier (Le Paravent de soie et d'or).

Fa=tchrang roann dze « l'échange d'enfants sur le lieu du supplice », est emprunté au **Pa=y trou** « Illustrations de huit actes vertueux ». Sous la dynastie Trang, la famille Siue est condamnée à être détruite. Un ami persuade à sa propre femme d'échanger leur enfant contre celui de Siue, afin de perpétuer la famille. L'épouse y consent (disque n° 33.347).

L'honneur consiste à lutter contre les autres et contre nous-mêmes pour développer le bien et pour supprimer le mal. Il a donc pour base l'énergie morale, le courage. Il se manifeste par des attitudes, par des actions qui varient selon l'état et la nature des gens.

En Chine, l'honneur, qui est la base de la morale et de la vie en société, est bien décrit par les trois points qui résument la doctrine de Krong-dze (Confucius) : 1° Se corriger et s'améliorer soi-même; 2° se plier aux principes justes et à toute autorité basée sur la Raison ; 3° lutter jusqu'à la mort contre l'injustice et l'autorité non basée sur la Raison.

L'on reconnaît un certain nombre d'honneurs : 1° celui des contractants basé sur la réciprocité (respect des engagements, loyauté envers l'allié, l'associé, patriotisme, reconnaissance, piété filiale); 2° celui des jeunes filles, des mères, des épouses, des serviteurs, des juges, etc.

Le respect des engagements est, pour les Chinois, la base même de l'honneur. Dans toutes les villes où les Occidentaux ne sont pas établis, les plus importants contrats sont conclus verbalement et ne sont jamais reniés. Même à Changhaï, devant le Tribunal où j'ai siégé longtemps comme juge, j'ai rarement vu nier un engagement ou une promesse. Cet honneur est souvent en conflit avec les plus profonds de nos sentiments.

Oann=cha tsi « Le stratagème de Oann-cha », est assez surprenant pour des Occidentaux. Le succès en est grand, et la musique (en erl-roang Si-pi) est considérée comme excellente. Un pêcheur transporte un officier poursuivi par l'ennemi. L'officier se confie au pêcheur afin que celui-ci n'ait pas l'excuse de l'ignorance pour le trahir. Le pêcheur, déshonoré par le soupçon et craignant de trahir dans les tortures, se noie. La seconde partie de la pièce est une répétition de la première, avec une jeune fille qui donne son repas et se tue (disque 33.317).

Mais l'exemple le plus célèbre est le :

Sang=yuann tsi=dze « Le fils abandonné dans le clos des mûriers », une des pièces les plus connues et les plus émouvantes du répertoire moderne; la musique, en **erl=roang** est intéressante (voir Pathé-Orient, numéros 32.242; 32.285; 32.614; 33.067; 33.151)).

Teng, un vieillard, est resté veuf avec un fils. Son frère, par contre, meurt en recevant sa promesse de veiller sur la veuve et l'orphelin. Survient une de ces révoltes locales si fréquentes contre un oppresseur. Les troupes dévastent la région. Teng fuit, mais, dans la foule, il est séparé de sa belle-sœur. Bientôt il se trouve seul dans la campagne avec les deux petits. Ceux-ci, épuisés, ne peuvent plus avancer. Il essaye de les porter tous deux et ne réussit pas. Il ne peut sauver que l'un d'eux : son fils ou son neveu ? Il est trop vieux pour espérer avoir un autre enfant ; d'un autre côté, il doit tenir sa premesse. Il hésite assez longtemps pour rendre la lutte intéressante. Puis il attache son fils dans un mûrier, et part, portant le neveu. Il est récompensé cependant, car sa belle-sœur le suivait et délivre l'enfant. La scène principale vaut d'être traduite.

TENG. — Hâtons-nous !... Pourquoi traînes-tu ainsi derrière moi, mon enfant ?

LE FILS. — Je suis si fatigué... Comment pourrais-je encore avancer ?

TENG. — Alors, viens ! Je te porterai sur mon dos quelque temps.

LE FILS. — Mais, père, vous êtes âgé ?

TENG. — Je suis vieux, mais encore assez fort pour te porter (Il le prend).

LE NEVEU, (pleurant). — Je ne peux plus avancer !

TENG. — Allons, ne pleure pas, petit. Quand j'aurai porté ton cousin un moment, ce sera ton tour.

LE NEVEU. — Non, non, portez-le. J'essayerai d'avancer encore.

LE FILS. — Ton tour est venu, cousin, c'est moi qui vais marcher (Ils changent).

TENG, (chantant). — Hélas, quel crime ai-je donc commis dans une existence passée ? Me voici faible et vieux. Mon fils est fatigué et je ne puis rien faire pour l'aider (ils changent encore).

LE NEVEU. — O ciel ! (chantant). Mon cousin ne pouvait marcher : son père le porte. Mais, moi, pauvre orphelin, je ne puis que me coucher sur le sol et mourir !

LE FILS. — Arrête, père ! Mon cousin ne peut nous suivre.

TENG. — Fais encore un effort, petit.

LE NEVEU, (chantant). — Hélas ! Mon père m'a délaissé... Son ombre même a volé vers le ciel, mon père qui m'aimait tant ! Je sanglote et les perles de mes larmes couvrent mes joues. Mon père est mort, ma mère est morte ; et moi, encore si petit, je suis sans aide.

Teng, (chantant). — Il sanglote. Son père et sa mère l'ont quitté. Et moi je suis trop vieux pour les sauver. Viens, ô enfant, j'essayerai de te porter. (Ils changent).

Le fils. — Aya ! Je ne puis plus remuer !

Teng. — Ne pleure pas. Je te prendrai dès que ton cousin sera un peu reposé.

Le fils. — Non, père, je ne veux pas vous fatiguer ainsi.

Teng. (chantant). — En dépit de sa jeunesse, il montre un cœur adorable ! Mais, hélas ! il ne peut plus remuer !

Le neveu. — Regardez ! Mon cousin s'est assis : il ne peut nous suivre.

Teng. — Lève-toi enfant ! Lève-toi ! Hélas, que ferais-je de ces petits ? Les soldats nous poursuivent. S'ils nous atteignaient et tuaient mon neveu, comment oserai-je me présenter devant l'ombre de mon frère ? Que faire ? Hélas ! il ne me reste qu'à laisser mon fils dans les branches de ce mûrier : je pourrais alors porter mon neveu loin du danger. Je laisserai une lettre écrite de mon sang, et si l'enfant tombe entre les mains d'honnêtes gens, peut-être un jour le reverrai-je. Et si les soldats le tuent, je pourrai du moins me présenter avec honneur devant mon frère... Viens, mon fils. N'as-tu pasfaim ?

Le fils. — Certes, oui, j'ai faim.

Teng. — Alors, je vais te mettre dans cet arbre afin que tu apaises ta faim avec des mûres. (Il l'attache).

Le fils. — Père, pourquoi me tuez-vous ?

Teng. — O mon pauvre petit ! Ton cousin ne peut plus avancer. Si les soldats le tuaient, j'aurais manqué à la promesse faite à ton oncle. C'est pourquoi je t'abandonne sur cet arbre. Peut-être d'honnêtes gens te trouveront-ils, et te guideront-ils encore vers moi.

Le fils, (pleurant) — Aya !

Teng, (chantant). — Sur cette terre, est-il un père qui n'aime pas son enfant ? Hélas ! O mon fils !

Le fils. — Père ! Père ! Ne m'abandonnez pas !

Teng. (chantant) — Son appel est un couteau qui m'ouvre le flanc, un millier de flèches qui transperçent mon cœur... Je déchire un morceau de ma robe et, trempant mon doigt dans le sang de mon bras, j'écris.... Mon esprit est affolé de chagrin, et des larmes ruissellent sur mon visage... J'écris : ma famille est de **Traé-yuann** et je m'appelle Teng. Fuyant, j'abandonne mon fils... Puisse un brave homme le trouver ! Et maintenant, neveu, fuyons en hâte !

Le neveu. — Je n'abandonnerai pas mon cousin.

Le fils. — Je vous suivrai. Ah ! Ne me laissez pas. (Ils partent).

La loyauté consiste à ne rien cacher à nos amis, à nos alliés ou à notre famille, quel que soit le prix de l'aveu. Elle comprend donc la fidélité envers ceux que nous aimons. C'est un devoir de réciprocité morale et sentimentale. Les pièces sur ce sujet sont nombreuses. J'ai retenu la plus typique, qui est aussi la plus célèbre :

Rou-tié pei « La coupe aux papillons », est une tragédie qui n'est pas sans une

ressemblance lointaine avec le « Cid ». Un jeune homme s'est vu obligé d'épouser une jeune fille qu'il aime, mais dont il a tué le frère sans qu'elle le sache. Elle a juré de tuer le meurtrier de ses propres mains. Parlera-t-il? Son amour sera-t-il plus fort que sa loyauté? Le doute est de peu de durée. Il explique l'aventure avec adresse. La première révolte de la jeune fille, son chagrin, et la victoire de la Raison sur son désir de vengeance, sont traités avec délicatesse, et accompagnés d'une musique excellente (disque 33.333). La principale scène est la suivante :

Le mari. — Me voici moi, Tiènn Yu-tchroann, dans ma chambre nuptiale. En vain, je réfléchis : je ne sais que faire. J'ai tué le fils du vice-roi ; je dois mourir ; et voici qu'il m'a donné sa fille en mariage. Ah ! Tiènn Yu-tchroann, ne rêves-tu pas ? La lumière brillante des candélabres d'argent illumine la chambre. D'une main tremblante, j'écarte le rideau de gaze derrière lequel repose, sur un lit d'ivoire, mon épouse bien-aimée. N'est-elle pas aussi belle qu'une fée descendue du ciel ?... Hélas ! Il me faut tout lui dire. Comment puis-je cacher la vérité à celle qui est ma compagne pour la vie ?... Elle dira tout à ses parents, mais je ne puis mentir. (chantant). Cette nuit, dans ma chambre nuptiale, mon épouse est descendue des cieux, gracieuse et fraîche comme les fleurs du prunier sauvage.

Elle, (chantant). — O dédaigneux Seigneur ! Vous avez sans doute oublié déjà mon visage, sur lequel vient de passer votre souffle pareil à la brise amoureuse du printemps, ou la rosée douce des nuages célestes. La nuit passée, n'avez-vous plus d'amour pour ma chair pourtant blanche comme jade ? N'êtes-vous plus ému par les parfums de mon corps ?

Lui. — Petite sœur aînée, daignez boire une coupe de vin.

Elle. — Comment votre esclave oserait-elle boire avec vous ?

Lui. — Devrais-je boire seul ?... (jeu de scène). Petite Sœur, j'ai un mot à vous dire. Puis-je parler ?

Elle. — Les sentiments d'un époux et d'une épouse ne sauraient avoir de limites. Quoi que vous ayez à dire, parlez, je vous prie.

Lui. — Le Vice-Roi est-il votre propre père ? N'êtes-vous pas sa fille adoptive ?

Elle. — Il est mon père. Pourquoi cette question ?

Lui. — Et cependant, il vous a donnée à moi ? Quel peut donc être mon mérite ? Comment me suis-je montré digne de cette faveur ?

Elle. — J'écoute vos étranges paroles, et je me demande si elles ne veulent pas dire que dans votre maison, vous avez déjà une première épouse. (chantant). Vos paroles n'ont-elles aucun sens caché ? Pendant la dernière guerre, vous avez sauvé la vie de mon père ; il m'a donnée à vous... Vous avez dénoué ma chevelure, et nous voici dans la chambre nuptiale.

Lui, (chantant). — Je l'écoute. N'est-elle pas sage et loyale entre toutes les femmes ?... Comment pourrais-je ne pas tout avouer, même si je dois payer de ma vie la mort de son frère... Mais j'userai d'abord d'allusions discrètes.

Elle. — Peut-être n'étiez-vous que fiancé avec une autre jeune fille... Quel est son nom ?

LUI. — Vous avez deviné. Elle s'appelle **Fong-liènn.**

ELLE. — Fong-liènn ? Alors, nous sommes sœurs.

LUI. — Comment cela ?

ELLE. — Ma sœur aînée se nomme Fong-liènn aussi. Et moi-même je suis Fong....

LUI. — Fong... quoi ? N'y-a-t-il pas de second mot ?

ELLE. — Connaissez-vous tant de prénoms en un mot ? Je suis Fong... mais si je le dis, vous allez rire.

ELLE — Eh bien, mon nom est Fong... Fong...-yng (Le jeu de mots est intraduisible. Il rit : elle lui donne un léger soufflet). Voilà un soufflet pour votre rire.

LUI. — Me voici avec deux épouses, toutes deux des phœnix (fong). Comment ne serais-je pas heureux. Mais hélas ! j'ai perdu un phœnix !

ELLE. — Comment cela ?

LUI. — Ma fiancée avait un frère. Nous étions dans la même école. Nous nous sommes battus et, d'un coup, je l'ai tué.

ELLE. — Hélas ! J'ai perdu aussi un frère ! (chantant). Vos paroles me font penser à mon frère aîné, et deux larmes roulent sur mes joues. Lui aussi a été tué, et le meurtrier n'a pas encore payé son crime. Ma vengeance inapaisée repose, lourde, sur mon cœur.

LUI. — Vous autres femmes, vous avez d'étranges sentiments. Vous ne connaissez pas ma fiancée, et déjà vous voilà toute émue. Quand vous l'aurez vue, peut-être voudrez-vous venger sur moi la mort de son frère ?

ELLE. — Ne vous a-t-on pas dit que mon frère avait été tué dans une querelle ?

LUI. — Et qui a eu l'audace de frapper le fils du vice-roi ?

ELLE. — Le meurtrier (le ciel puisse-t-il le détruire !) est le fils du gouverneur de Tsiang-Sia. (chantant) Mon frère se promenait par monts et vallées. Il vit un pêcheur avec un poisson rare, qu'il voulut acheter. Mais il n'avait pas d'argent, et le pêcheur voulut garder son poisson. Alors, mon frère, en quarante coups de son fouet, lui fit franchir la triple porte de la Région des Ombres.

LUI. — Votre honorable frère a commis un tel crime ?

ELLE. — Quel crime ?

LUI. — N'est-ce pas un crime de tuer sans raison un innocent pêcheur ?

ELLE. — Alors, survint le meurtrier, ce misérable sans-cœur....

LUI. — Ceux qui n'insultent jamais les autres sont rarement frappés. Comment tua-t-il votre frère ?

ELLE. — Ce brigand le tua d'un coup de poing. Mon père le fit rechercher, mais on n'a jamais pu le trouver.

LUI. — Sans nul doute, la famille du pêcheur essaya de le venger !

ELLE. — Comment pouvait-il en être autrement ? La fille du pêcheur vint faire un scandale devant le tribunal. Mais l'affaire a été étouffée.

LUI. — Et cette fille, où est-elle maintenant ?

ELLE. — Dans le Palais du Juge Provincia qui l'a adoptée pour fille. Depuis lors, mon père combattit les Barbares ; et nous voici mariés.

LUI. — D'après ce que vous avez dit, Petite sœur, je ne devrais pas être en vie.

ELLE. — Pourquoi cela ?

LUI. — J'ai tué le frère de ma fiancée. Quand elle me rencontrera, elle voudra se venger.

ELLE. — Ne craignez rien. Mon père vous protègera. De plus, le mariage accompli, comment vengerait-elle son frère sur vous, son mari, vous à qui elle est liée pour un siècle d'amour?

LUI. — Mais si l'on découvrait le fils du gouverneur, ne voudriez-vous pas venger votre frère ? Que feriez-vous ?

ELLE. — Comment pourrais-je lui pardonner ? Mais votre insistance est étrange ; n'êtes-vous pas un de ses parents ?

LUI. — Je ne suis pas son parent.

ELLE. — Cependant, vous avez un motif pour parler ainsi ? Pourquoi le défendez-vous ?

LUI. — Je vous le dirais bien, mais je redoute votre chagrin autant que votre colère.

ELLE. — Je ne puis être en colère contre vous...

LUI. — Ni colère, ni haine ? Vous êtes sûre ?

ELLE. — Que de préliminaires !

LUI. — Eh bien, le gouverneur de Tsiang-Sia est mon père, et je suis son seul fils. J'ai tué votre frère mais j'ai sauvé votre père... et nous avons passé la nuit dans la chambre nuptiale... J'ai parlé. C'est à vous de décider si je dois vivre ou mourir.

ELLE. — Hélas ! ô infortune ! (chantant) J'écoute et mon visage est enflammé de colère. Ses paroles ont frappé mes oreilles comme le grondement des chars du tonnerre. Nous voici mariés, nous, dont l'amour devrait être profond comme la mer... et mon mari est le meurtrier de mon frère.

LUI. — Petite Sœur, vous voici en colère !

ELLE. — O meurtrier ! (chantant.) Audacieux, tu as tué le fils du vice-roi, et, sous un faux nom, tu entres dans la famille. Allons tout dire à mes parents... Mon cœur est gonflé de douleur.

LUI (chantant). — Retiens tes larmes, ô Petite sœur ! Ecoute-moi : je crains que ton cœur ne soit pas franc et loyal.

ELLE (chantant). — O brigand ! Ma bouche ne saurait exprimer ma fureur. Je te hais !... Que t'avais-je donc fait ? De quelle vengeance me poursuivais-tu ?... D'un seul coup, tu as détruit la vie du frère et de la sœur... Nous ne pouvons vivre ensemble.

LUI (chantant). — J'ai tué ton frère, il est vrai, mais j'ai sauvé ton père. Est-il raisonnable de poursuivre encore ta vengeance ?... Mais soit ! partons. Laisse tes parents m'enchaîner et m'envoyer rejoindre mes ancêtres. Partons !

ELLE (chantant). — Mon cœur est percé de mille poignards. Que décider ? Les flèches de ses paroles ont transpercé ma poitrine, et la déchirent comme des dents de loup. Si je ne me venge pas maintenant, pourrais-je plus tard retenir l'impulsion de mes mains ? Et si je le fais décapiter, oublierais-je qu'il a sauvé la vie de mon père ? Et même si je laisse mon père prendre

une décision, risquerai-je de perdre un époux dont le talent égale la beauté ? Mon esprit est voilé ; mes pensées sont incertaines ; mon cœur est déchiré, et mes joues sont couvertes du torrent de mes larmes... Voici maintenant que le jour empourpré se lève avec l'aurore, parmi les chants des coqs... Que vais-je faire ?

Lui (chantant). — Les coqs d'or ont chanté. La lumière vermeille brille à travers la gaze des fenêtres... ô Petite Sœur ! L'heure est venue de m'envoyer au supplice !

Elle. — O Seigneur, n'ayez pas tant de hâte ! Le meurtre de mon frère est encore invengé. Où voulez-vous aller ? Où voulez-vous traîner votre esclave ?

Lui. — J'ai décidé. Je retourne chez mon père qui me chargera de chaînes et me livrera au vice-roi. Nous verrons alors comment un père fait mourir l'époux de sa fille.

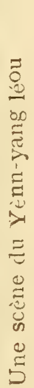
Elle. — Et que dirais-je à mes parents ?

Lui. — Dissimulez-vous derrière votre chagrin, prétendant ne rien savoir.

Elle. — Mon père ne saurait oublier que vous avez sauvé sa vie... Et s'il le faut, je mourrai avec vous... Allez, mais revenez en hâte. Je vous aime !

Le patriotisme, selon les idées occidentales, est une fidélité envers la nationalité imposée dès la naissance par des lois artificielles; en fait, une sorte de servage héréditaire. Sous cet aspect, il n'existe pas en Chine, où le libre choix est une condition absolue de validité pour un contrat de sentiments ou d'intérêts. Ainsi, quand l'Empire était divisé en plusieurs états, chacun était libre de se donner au meilleur prince. Le « droit de suite » de notre ancien code féodal, gardé par nos lois, n'aurait jamais été accepté. Krong dze, le sage Confucius, a été ministre de plusieurs Etats guerroyant entre eux, et a toujours professé que l'on ne doit pas s'attacher à un homme ou un pays, mais aux principes justes, réellement appliqués par un homme ou par les lois d'un pays. Cependant, quand l'autorité reste juste et que l'allégeance a été donnée, il y a déloyauté à ne pas tenir son engagement. Si l'autorité devient injuste, c'est elle qui trahit et qu'il faut punir. En somme, le patriotisme, là-bas, est surtout l'honneur des officiers civils et militaires.

Li Ling pei « La stèle de Li Ling » est fort célèbre (musique en **erl-roang**) comme pièce patriotique. Pendant la dynastie Song (10e au 13e siècle) le général Yang combat les barbares du Nord. Il dort sous sa tente, quand apparaît le spectre de son fils aîné, qu'il avait envoyé demander du secours à un autre général. Celui-là, jaloux, et désireux de voir écraser Yang, avait tué le messager, dont l'esprit criait vengeance. Yang, atteint dans son patriotisme et ses sentiments de famille, songe à se joindre aux ennemis pour écraser le meurtrier. Mais ce n'est pas le prince qui a failli, et c'est lui qui en souffrirait. Il se défend jusqu'au bout et meurt au pied de la stèle de Li Ling, un général de la dynastie Rann, qui, ayant appris que sa famille avait été exécutée



Une scène du Yenn-yang léou



Une scène du *Fa Dze-tou.*

sur une fausse dénonciation, était passé à l'ennemi (disque Pathé-Orient, N° 35.269, 1 à 5).

La reconnaissance semble si naturelle que les auteurs ont surtout montré des exemples d'ingratitude punie :

T'iènn=leï pao « Puni par le tonnerre céleste », montre un fils adoptif qui renie ceux qui l'ont élevé. Les deux vieux Tchang se reprochent l'un l'autre le départ de leur fils adoptif Tsi-pao qui a quitté leur maison cinq ans auparavant. Ils sont très pauvres, ayant dépensé toute leur fortune pour son instruction. Tsi-pao, lui, avait rejoint ses vrais parents, devenus riches, et avait passé son premier examen littéraire. Le même jour, les deux Tchang vont mendier près du pavillon où les nouveaux licenciés arrivent pour une fête. Tsi-pao passe et refuse de reconnaître les deux vieux. L'indignation les étouffe: Ils meurent. Le dieu du Tonnerre lance ses dards sur Tsi-pao, qui est foudroyé. Un serviteur jette à coups de pied son cadavre dans le fossé, et l'insulte.

Dans le **Ta=ming fou** « La ville de Ta-ming » l'ingratitude envers un bienfaiteur forme la trame d'une longue intrigue, laquelle est tirée des chapitres 60 à 65 du célèbre roman **Choé=rou tchoann** « Les Rives du fleuve » par Che Naé-ngann, XIVᵉ siècle. Lou, un richard de Ta-ming, regarde la neige tomber. Il entend des gémissements, sort, et trouve un mendiant à demi-gelé. Il le rapporte et le garde. Ce dernier, Li Kou, devient le majordome, et bientôt a une intrigue avec Madame Lou.

Or, dans les montagnes du voisinage, vivait une troupe de brigands qui avait décidé d'enrôler Lou dont la science militaire est connue. Ils l'enlèvent. Pendant son absence, Li Kou chasse les serviteurs fidèles et partage lit et fortune de Mme Lou. Cependant Lou échappe et revient. Li Kou le dénonce comme complice des brigands, le fait arrêter, et fait un cadeau au chef de police pour le faire tuer sur la route de la capitale. Un serviteur fidèle tue les gardes et délivre Lou. Ce dernier cependant est repris. Les brigands enfin attaquent la ville, brûlent le palais du gouverneur et brûlent vivants Mme Lou et Li Kou.

Tchong Siao trou « Image de loyauté et de piété filiale ». Une vieille femme demeure avec sa belle-fille en l'absence du fils. Elle a faim. La belle-fille lui donne un morceau de pâte sèche refusée par le chien ; puis de la farine à demi-cuite. Et quant la vieille se plaint, l'autre la bat. Le mari survient : scène violente avec l'épouse. Il tire son épée et décapite le chien. L'épouse terrifiée demande son pardon.

Siao fou kao « l'onguent de l'épouse pieuse ». Une femme à deux fils mariés. Elle

déteste l'aîné qu'elle oblige à divorcer. Elle adore le second. Mais sa belle-fille, un jour, la bat. Fureur de la vieille qui pense mourir. Le médecin recommande un onguent fait de chair humaine. La belle-fille divorcée l'apprend et envoie l'onguent fait de sa chair. La vieille reconnaît son erreur. Cependant, le fils aîné revient de la capitale avec une haute position.

L'honneur des jeunes filles consiste à résister aux tentatives de ceux qu'elles n'aiment pas ou qu'elles ne peuvent épouser. Il consiste aussi à vaincre timidité ou pudeur quand le devoir l'exige.

Yu-tcheou fong « Le pic de l'Univers ». La fille d'un haut fonctionnaire est remarquée par le souverain. Mais elle est déjà fiancée, refuse d'entrer au Palais, et fait semblant d'être folle. L'empereur est trompé et la laisse. La musique, en **erl-rwang fann-tiao,** est considérée comme un chef-d'œuvre (disque 32.745).

Yenn yang léou « Le pavillon du principe mâle libidineux » montre la vertueuse résistance d'une jeune fille aux assauts brutaux d'un amoureux. La belle Fei-tchou est enlevée par le seigneur Kao Teng auquel elle résiste. Kao porte une figure toute blanche. Le père de Fei tchou a la figure peinte.

Leou Yue Sine « Neige à la sixième lune » La suite du **Tsinn-So tsi.** Une jeune fille Tou-ngo, est accusée d'avoir empoisonné sa voisine Mme Tchang. En réalité. le fils de cette Tchang poursuivait Tou-ngo et, pour l'avoir sans défense, avait porté un plat empoisonné à la tante de la jeune fille. Par hasard, c'est Mme Tchang qui prend le plat. Tou-ngo, cependant, est menée au supplice, mais, en plein été, la neige tombe. Le Gouverneur, étonné, revoit le jugement. La musique en **erl-roang** a grande réputation (disque n° 32.153 et 4).

Dans le **Tsinn-tsiènn pao** « La panthère tachetée de pièces d'or », l'innocence est protégée par des puissances magiques. Les caractères, mais non les épisodes, sont empruntés au célèbre roman **Si you tsi.** Un léopard-fée poursuit une jeune femme, défendue par Pa-tsié le Pourceau et Ou-krong le Singe. Le Pourceau prend l'apparence de la jeune femme.

Lié-niu tchoann « Histoire d'une femme énergique ». Une jeune fille, laissée seule par ses parents, reçoit la visite de son cousin, qui venait emprunter une petite somme. Elle lui donne neuf de ses robes et dix onces d'argent. Chez des voisins, des voleurs emportent neuf robes et huit cents onces. Les maisons de prêts sur gages sont avisées comme de coutume, et quand le cousin veut engager ses neuf robes, il est arrêté. Pour éviter la torture, il se reconnaît coupable; mais pour racheter son hon-

neur, il se suicide. La jeune fille, qui est venue aussitôt, est menacée par le juge, et se suicide devant le Tribunal. Le scandale parvient aux oreilles du Gouverneur, qui accuse le juge et arrête les voleurs. Ceux-ci ont les yeux arrachés et les mains coupées avant d'être exécutés. Le juge donne aux parents son fils et l'une de ses filles pour compenser sa faute.

L'honneur des épouses consiste à défendre l'époux; à faire pleinement leur devoir dans la maison, envers les enfants et le mari; à se montrer une associée loyale et sans défaillance à l'heure du danger. Des pièces assez nombreuses sont basées sur ce thème.

Fa=menn Se « Le monastère de la porte de la Doctrine ». Une jeune femme, dont le mari a été emprisonné sans preuve par le Gouverneur, apprend que l'Impératrice est venue faire une retraite dans le monastère. Elle vainc sa pudeur et sa timidité, et, malgré les gardes, obtient une audience de la Souveraine. Elle sauve ainsi son mari et reçoit de riches présents (disque 33.309, 1 et 2).

Sann=niang tsiao dze « La troisième épouse élève un fils », est un exemple de fidélité après la mort du mari et de dévouement à son enfant. Une veuve tisse pour gagner sa vie. Elle était la troisième épouse d'un certain Siue, qui a disparu. La première et la seconde épouse (qui avait le fils), se sont remariées. La troisième élève l'enfant laissé par sa compagne. L'enfant revient de l'école et se montre insolent. Un vieux serviteur tâche de lui faire honte. L'enfant s'excuse enfin. La musique (en **erl=roang :** Pathé-Orient, n° 32.199), est considérée comme excellente.

Tchong=Siao praé « Une tablette de loyauté et de sentiment familial », est la suite du précédent, et montre le retour inattendu de Siue. Il apprend ce qui s'est passé et salue la femme comme Première Epouse. Le Gouverneur envoie à la femme une tablette d'honneur (disque 33.305).

Tié=liènn roa « Le lotus-de-fer », montre, au contraire, une seconde épouse se concertant avec son propre fils pour torturer le fils d'une première épouse de son mari. Ils le battent, lui refusent toute nourriture et lui font balayer la neige devant la porte. Il s'évanouit. L'ombre de sa mère passe et le console. Le père revient et réprimande la marâtre. Elle donne de la nourriture à l'enfant, mais dans un bol rougi au feu. L'ombre de la mère souffle sur les doigts brûlés. Le père bat la marâtre, qui décide alors, avec son fils, de tuer les deux autres avec une fleur de lotus en fer.

Tchroun=tsiou prei « Mariage d'automne et de printemps ». Une marâtre envoie

sa belle-fille ramasser du bois de chauffage dans la forêt. Elle est vue par un lettré, qui l'épousera.

L'honneur des serviteurs se confond encore, en Chine, avec le « sentiment familial » **siao,** et consiste en un dévouement sans marchandage pour le maître qui a toujours agi envers le serviteur comme envers un enfant.

Nann=t'iènn menn « La Porte du Ciel Méridional », est un exemple de loyauté au maître choisi. Pendant des troubles locaux, une jeune femme, Yu tsié, veut s'enfuir avec un vieux serviteur. Celui-ci prépare le voyage, vend des bijoux. Ils sont bientôt en route à travers les collines désertes, dans une tourmente de neige. Elle a froid : il donne ses manteaux. Elle trébuche : il la soutient. Epuisée, elle tombe : il la couvre de son corps pour lui tenir chaud. Un loup survient : il meurt en la défendant. Mais son âme est reçue en grande pompe par les dieux qui, sur ses supplications en faveur de sa maîtresse, décident de le renvoyer sur terre. Ils suggèrent au magistrat du plus prochain bourg de les envoyer prendre. Le dévouement du vieux serviteur est célébré dans tout l'Empire : sa gloire est immortelle (disques Pathé, n° 32.656; 1 et 2).

Tsiou=keng tiènn « Le jour des neuf veilles » est un autre exemple dramatique de dévouement au maître choisi. Un certain Mi, voyageant avec son serviteur Ma, rêve que son frère, marié, a été assassiné par l'amant de sa femme. Ma voit le même rêve. Ils reviennent en hâte et dénoncent la veuve. Celle-ci appelle à l'aide son amant, lequel imagine de tuer sa propre servante et d'en cacher la tête afin d'empêcher toute identification; puis il place le cadavre dans la maison de Mi, qui est arrêté. Le serviteur Ma va supplier le magistrat. Ce dernier voit en lui un complice et lui promet de délivrer son maître, s'il trouve la tête du cadavre. Ma, dans sa simplicité, retourne chez lui, explique à sa femme et à sa fille qu'une tête de femme est nécessaire pour sauver leur maître, et demande à sa fille de se laisser décapiter. Celle-ci résiste un peu, puis se tue, pour épargner un crime à son père. Ma prend sa tête et la porte au gouverneur (disque 32.399 et 400).

L'honneur des juges est le sujet de bien des drames. Beaucoup sont tirés d'une collection de causes célèbres, le **Long=trou kong=ngann** « Les jugements de Long-trou » (surnom de Pao Tchreng, qui mourut en 1062 ap. J.-C.). Elles sont généralement grandiloquentes.

Tse=mei ngann « L'affaire de Dze-mei » (en **pang=dze**) est la plus connue. Pao

Tchreng reçoit une plainte contre un gendre de l'Empereur, accusé d'avoir tué son fils et sa concubine afin de faciliter le mariage. Le gendre est arrêté. La princesse prie et menace. La première épouse du gendre arrive et refuse de saluer la princesse, laquelle doit le premier salut, puisqu'elle est seconde épouse. Le coupable est exécuté. Pao Tchreng s'attend à être tué, mais l'Empereur le protège (disque numéro 32.778, 1 et 2).

Le **jeu** est la grande passion de l'Extrême-Orient. C'est un des quatre vices qui détruisent la vie d'un homme (les femmes, le vin, le jeu et la colère). Il y a cependant peu de pièces sur ce sujet.

Tchoang yuann prou « Le registre du licencié ». Un bon riche fait une distribution de nourriture aux pauvres. Son neveu, ruiné par le jeu, arrive. Le riche lui donne une bonne somme et une sévère bastonnade. Le neveu joue et perd. Il s'arrange cependant pour travailler et placer des offrandes sur les tombes familiales. L'Oncle le voit et l'estime assez respectable pour être pardonné (disque numéro 32.831).

Les **tragédies ou comédies d'erreur** et les **scènes comiques** sont nombreuses et très appréciées :

Rong-yang tong « La grotte de Rong-yang », est un drame sombre, mais très populaire. Ling Kong a été tué mystérieusement. Il dit en rêve à son fils où trouver ses ossements. Le fils envoie un de ses officiers. Un ami du messager part quelques instants plus tard pour l'aider. Le messager arrive à la nuit : il entend du bruit, se croit menacé et tue son ami. Il traîne le cadavre au clair de lune ; son désespoir est tel, que les esprits raniment le mort (disque n° 32.001 et 2).

Sinn-ngann y « La station de Nouvelle-paix » (ou **Niu tsiang-tao** « une femme bandit »). Une jeune femme est en voyage avec sa suivante : elles sont, par prudence, en vêtements d'hommes. Elles s'arrêtent dans une auberge tenue par deux femmes, aussi en travesti par commodité. Ces femmes ont coutume de tuer et de dépouiller les voyageurs. Mais la beauté du faux jeune homme les émeut. La mère veut l'obliger à épouser sa fille. Grande surprise, quand elles se voient toutes des femmes.

Je-yue trou « Une image du Soleil et de la Lune », est d'un caractère plus léger, et provient d'une nouvelle du **Tsinn-kou tsri koann.** (Voir mes **Contes Galants,** l'union embrouillée). Une jeune fille attend la nouvelle épouse de son frère,

qui est souffrant. La nouvelle épouse est, en réalité le frère de la réelle épouse, que la famille a gardée, par crainte de la maladie du fiancé. La jeune fille est amenée à partager le lit de la fausse épouse. Elle saute en dehors de l'alcôve quand elle s'aperçoit de l'erreur. Mais l'autre apaise sa colère : ils disparaissent derrière les rideaux.

Niu tsi=tsié « Une reléguée ». Une femme accusée d'un meurtre est menée en prison par un soldat qui fait des plaisanteries douteuses (disque 33.057).

Maé po=po « La vente de gâteaux » est une réplique de la précédente, mais le coupable est un homme. Le gardien et lui s'arrêtent devant une marchande de gâteaux et chantent des plaisanteries.

Trann=tsinn Siang=maé « Visiter une parente et s'insulter ». Scène comique entre la mère d'une jeune mariée, et celle du marié. Les insultes sont ingénieuses, abondantes et de haut goût (disque 32.814, 1 et 2).

Erl=tsié koang=miao « Deux épouses se promènent dans un temple »; une réplique de la précédente.

Ta miènn=kang « La grande jarre de farine ». Un magistrat illettré fait une enquête. Les témoins paraissent et disparaissent de la façon la plus amusante.

Tchreou piao kong « L'habileté d'une courtisane traîtresse ». Une courtisane s'entend avec son amant pour surprendre un nouveau galant. Mais le galant, au lieu de donner de l'argent, bat et chasse l'amant.

Choang Pao kong « Les deux Pao Tchreng ». Un magicien prend l'apparence du juge Pao et siège déjà quand le vrai Pao arrive. Ils s'imitent l'un l'autre avec comique.

Lao Roang tsring y « Le vieux Roang appelle un docteur ». Très amusante caricature des médecins, de leurs manières solennelles et de leurs explications filandreuses. Cela mène à des plaisanteries assez lourdes sur les médicaments et leurs effets.

Ta=yng=trao « La cueillette des cerises ». Un jeune homme et son serviteur courtisent une jeune fille et sa suivante. Ils sont toujours troublés par les parents, et se cachent sous les meubles.

Che roang=tsinn « Ramasser de l'or », est assez philosophique. Un mendiant trouve un lingot d'or, et sa joie est si grande qu'il devient fou. La musique (en **pang=tze**) est originale (disques n°s 33.341, 1 et 2; et 32.687).

Yènn=Koei trann « Soupirs d'un spectre de fumeur d'opium », une pièce de propagande datant de 1908. Le fumeur mort se lamente (disque 32.712).

Si mi tchoann « Biographie d'un amateur de théâtre », très curieuse et très amusante revue musicale. Le héros répond toujours à tout par un passage d'opéras connus. Les autres personnages fournissent matière à cette revue des pièces à succès.

***

Les pièces historiques (rou-cheng Si « pièces à barbes » : en style littéraire **li che si** « pièces d'histoire »), sont presque toutes tirées des grands romans historiques que tout Chinois connaît par cœur. Elles sont mélangées de ballets militaires, escrime, etc. On les appelle souvent d'ailleurs **wou-Si** « pièces militaires ». Elles sont jouées par les « barbes » et les « faces peintes » **roa tsiènn** dans leurs merveilleux costumes, représentant les héros favoris de l'antiquité. L'intrigue est généralement faible, mais les chants sont remplis de nobles pensées; le mal est puni, le bien récompensé. La prédominence des instruments rythmiques marquant chaque pas des guerriers et soutenant chaque tirade, les rend particulièrement antipathiques aux Occidentaux.

L'histoire de la dynastie Tcheou (XIIIe au IIIe siècle av. J.-C.), est racontée dans les romans **Tong-tcheou Lié-kwo tchoann** (par Tsraé Yuann fong, 1752 ap. J.-C.), et **Fong-chenn tchoann** (par Tchong Sing, fin du XVIIe siècle). Les principaux héros de cette époque sont Oenn Oang, fondateur de la dynastie; Tchao Siang, roi de Tsrinn (306-250 av. J.-C.) ; Roé-oenn, roi de Tchao (337-310 av. J.-C.); Ro-che, roi de Tcheou, etc. Les pièces les plus célèbres sur ce temps sont :

Fa Dze-tou « Le Châtiment de Dze-tou ». Le roi de Tcheng a nommé Kreou général en chef. Kong Soun-yu (Dze-tou; 8e siècle av. J.-C.), est en second. Il est jaloux, et dans le premier combat, tue Kreou et son écuyer. A la fin de la campagne, Dze-tou est reçu en triomphe. Mais, devant le roi, apparaissent les ombres furieuses du général et de l'écuyer. Dze-tou se suicide.

Oé-choé ro « La rencontre sur la rivière Oé » Oenn oang (1.200 av. J.-C.), roi de Tchéou, rencontre un criminel qu'il a grâcié et qui lui indique où trouver un sage ministre.

Indiquons encore : **Ta-teng-t'iènn** « La grande montée au ciel » (en **pang-dze;** disque 32.691, 1 et 2) : **Miènn tchre roé** « La rencontre du lac de Miènn » ; **Tsre-oang liao ; Ou-leï tchenn ; Tchann Fann tchreng** « La prise de la ville de Fann », etc.

Pour les dynasties Rann (3e siècle avant, 3e siècle ap. J,-C.), les héros favoris sont l'Empereur Kwang-ou (25-28) ; la ravissante Tchao Fei-yènn « L'Hirondelle-qui-vole » (morte en 6 av. J.-C.); l'Impératrice Kao; Pann Tchrao (31-102 ap. J.-C.) le célèbre conquérant de Turkestan, etc.

Yu-menn koann « La Porte du Jade », représente Pann Tchrao à la cour du roi des Chann-chann. Un ambassadeur des Siong-nou (les Huns), est venu demander la tête de Pann Tchrao qui, avec sa suite, décapite l'ambassadeur, ce qui terrifie les Chann-chann et assure leur soumission.

Tchann Prou-koann « Le siège de Prou-koann ». Le général Pa, assiégé dans Prou-koann, n'a plus de provisions et les troupes commencent à manger les morts. Il décide de tuer et de faire cuire pour les soldats, sa femme et sa concubine; mais il n'ose prévenir celles-ci. Le messager envoyé emploie un langage indirect. L'épouse comprend et se tue. Le messager est tellement ému qu'il se tue (disque 32.016).

Dans le **Chang t'iènn traé,** l'Empereur Kwang-ou est le héros. L'Impératrice Kao est l'héroïne du **Tsiènn-tsiou ling.**

La période des Trois royaumes (220-280 ap. J.-C.), est la favorite du public, car elle est universellement connue, grâce au célèbre roman **Sann-kwo tche** « Histoire des Trois royaumes », par Lo koann-chong (XIVe siècle). Les principaux personnages sont **Liou Peï** (162-123), fondateur de la dynastie Rann du Se-tchroann ; Koann Yu (mort en 219), qui devint, en 1594, le dieu de la guerre, et possède un temple dans chaque ville; Tchang Feï, le vaillant et loyal ami de Liou Peï; Tsrao Tsrao (155-220) dont le fils devint empereur de Oé et dont l'armée comptait un million d'hommes; Tchou-ko Léang (181-234), l'illustre général de Liou Peï ; Tsiang Oé (mort en 263), un fidèle lieutenant de Tchou-ko Léang. Les pièces de ce temps sont innombrables :

Krong tchreng tsi « Le stratagème de la cité vide », montre un général jouant du luth sur la porte ouverte de la ville. L'ennemi soupçonne un piège et se retire.

T'iènn choé koann « Le Portique des Eaux du ciel » : un dialogue entre Tchou-ko Léang et un de ses lieutenants (en **erl-roang**) (disque 33.184).

Tchouo fang Tsrao « Tsrao arrêté et relâché » : Tsrao en fuite est arrêté par un gouverneur et persuade celui-ci de se joindre aux rebelles. Mais Tsrao, pour assurer l'indépendance de son nouveau compagnon, tue toute la famille. L'autre jure de tuer Tsrao (disque 33.150).

Ta-kou ma Tsrao « Frapper du tambour et insulter Tsrao (en **pang-dze**). Un condamné consulte le tyran Tsrao (disque Pathé 33.301, 1 et 2).



Une scène du ***Trong-Kang Tchvenn.***

Les dynasties Soé et Trang (589-608-907 ap. J.-C.), sont illustrées par deux autres romans de Lo Koann-tchong (XIVe siècle), le **Chouo Trang** « Parler des Trang », et le **Fenn-tchoang leou** « Le pavillon des fards et des robes ». Parmi les héros favoris, sont **Tsrinn Chou-pao** (tsiong : VIe et VIIe siècles), armé de ses deux masses d'argent ; **Li Traé-po,** le poète (VIIIe siècle), **Oé Tsre-kong** (585-658), etc.

Maé ma « La vente du cheval » montre Tsrinn Chou-pao, qui aida à fonder la dynastie, réduit à vendre son fameux cheval alezan. Il vend aussi une de ses masses mais est secouru par un ami (disque n° 32.543, et 4).

Tsinn mann-che. La cour est troublée par une ambassade dont le langage est inconnu. **Li Traé po** est appelé: son premier soin est d'humilier deux ministres qui l'avaient refusé aux examens.

Kong-men traé. L'Empereur Kao Tsong, trompé par de faux rapports, condamne à mort son fils loyal.

La dynastie Song (960-1277) est principalement représentée avec des épisodes tirés du **Chouo Yo** « Parler de Yo », par Tsiènn Tsraé (1804) qui raconte la triste histoire du général Yo Fei (1103-1141) trahi et tué par son ministre et par l'Impératrice. Devant sa tombe, au bord du lac de Rang tcheou, les statues des traîtres sont encore agenouillées dans une cage de pierre.

Yènn-menn Koann est une scène de jalousie entre généraux.

Fong-pro ting « Le pavillon de coteaux éventés » et le **Ma yenn lo** « Insultes à Yenn-lo, roi des Enfers » sont une histoire complète de Yo Fei.

Trong Kang tchrenn « une ligne de filets de bronze » montre comment Tchao prince de Siang-yang, protégea son camp par des lignes enchevêtrées de fil de cuivre (disque 32.605).

La dynastie Yuann (1280-1344) est illustrée par fort peu de pièces. Je ne connais que le **Tchann-traé-ping** « Le siège de Traé-ping » qui montre l'anarchie régnant à la fin de la dynastie (disque 32.369).

La dynastie Ming (1340-1644) n'est pas beaucoup plus en faveur : cependant, on joue souvent :

Yènn-tche tsi « Le stratagème d'un déguisement » met en scène l'Empereur Yong-lo (1403-1425) se promenant déguisé dans la foule pendant une fête des Lan-

ternes. Il remarque un jeune lettré et le fait appeler au Palais pour lui donner un poste. Tiré du roman **Yong=lo yenn=y.**

Sann chang t'iènn « Troisième ascension » et la suite : **Tsia tsinn=praé** « la fausse tablette d'or » montre la lutte de l'honnête mais brutal Soun Ngann avec le méchant Tchang Tsiu-Tcheng pendant la période Wann-li (1573-1620).

Pour la dynastie Tsring (1644-1908), l'une des rares pièces historiques est le **Tié kong tsi** « Le coq de fer », écrit par les grands acteurs **Oang Rong=cheou** et **Siao Mong=tsri** qui le jouèrent vers 1890. L'action se passe pendant la révolte des **Traé=ping** (1850-1863). La pièce demandait dix représentations. On en joue maintenant les quatre premières scènes : un chef rebelle Tchang Siao-Siang prend pour épouse la fille d'un vice-roi prisonnier : elle se pend.

Tsroé-ping chann

« LE MONT DE L'ÉVENTAIL EN PLUMES DE MARTIN-PÊCHEUR »

ou

Cha seou treou Liang

« TUER SA BELLE-SŒUR ET S'ENFUIR DANS LES MONTS LIANG »

Cette pièce est tirée d'un épisode du Choé-rou tchoann « *Les rives du Fleuve* » *par Che Naé-ngan,* XIVe *siècle. On ne joue qu'une partie du drame original, dont on ignore l'époque exacte ainsi que l'auteur. Le texte musical aurait été emprunté à des œuvres anciennes : l'on ignore le nom du compositeur.*

Les rôles principaux autrefois étaient chantés uniquement dans le ton erl-roang *courant. Mais l'on a introduit depuis longtemps déjà un morceau en* mann-pann si-pi (pang dze *à mesure lente*) *et les acteurs doivent aujourd'hui savoir chanter les deux genres* erl-roang et pang-dze (*séparés d'habitude*).

Les célèbres Yang Siao-léou, Li Tsi-joé et Lu Yue-tsiao se sont distingués dans les différents rôles, dans les théâtres d'hommes. Mlle Tchao Tse-yunn a été la plus illustre interprète dans les théâtres de femmes.

ACTE I

DANS LA MAISON DE YANG-SIONG

Scène I

Mme PRANN-TSIAO-YUNN (femme de Yang, seule, assise. Puis YANG-SIONG. (parlé) Mon cœur est rempli de sentiments que je ne puis exprimer. (poème) Quand vient le printemps, à la troisième lune, les fleurs de prunier s'épanouissent. Les pluies d'été fouettent les fleurs de nénuphar ; elles remplissent les étangs et les pièces d'eau. Au temps des lunes mélancoliques de l'automne, toutes les fleurs jaunissent et se fanent. L'hiver venu, les pruniers, à la douzième lune, ont des fleurs, mais des fleurs de neige sans parfum. (parlé) Esclave que je suis, quand mon premier mari est mort, pourquoi ai-je épousé Yang-Siong ? Hélas ! il n'aime que jouer du poing et du bâton et n'a pas de goût pour les joies de l'oreiller. Et voici que j'ai noué de secrètes relations avec le Révérend Raé, le prêtre du temple. Mais ses visites fréquentes ont été remarquées par mon beau-frère Che Siou, qui a certainement averti mon mari, car celui-ci veut maintenant me répudier. Ah ! Che Siou, mieux valait pour toi que tu n'eusses rien dit, car je ne te le pardonnerai jamais. (Chanté). Ah! Prann Tsiao-Yunn, assise, seule, en ma maison, je rêve. Je rêve au Révérend Raé et mon cœur ne connaît plus la mélancolie d'automne. Mais mon beau-frère, ce Che Siou maudit, me surveille. Oui, j'ai peur qu'il n'ait tout découvert des sentiments de mon cœur et n'ait redit tout à mon mari. Quand mon mari rentrera, je lui parlerai de Che Siou pour qu'il le chasse de la maison.

YANG (devant la maison), (chanté). Devant le palais du gouverneur, j'ai quitté mes amis, après un bon dîner. Depuis mon enfance, je n'aime que la boxe et l'escrime.

(Parlé). Moi, Yang Siong, instructeur de boxe et de bâton du Gouverneur, je reviens d'un banquet somptueux, et je suis un peu gris... Voyons : Che Siou m'a dit que mon épouse Prann Tsiao-Yunn a des relations secrètes avec le prêtre Raé. Si cela n'est pas vrai, c'est bien ! Sinon que cette vile femelle prenne garde. (Chanté). J'ai tant bu, que je ne comprends plus rien ; mais j'ai pu marcher jusqu'à ma maison, et ma porte, la voici. (Parlé). Me voici ! Ouvrez la porte... ouvrez !

TSIAO-YUNN, (ouvrant). Je pense que c'estmon mari qui revient... Attends ! J'ouvre ! Ah ! mon mari, vous voici enfin de retour !

YANG-SIONG (s'asseyant). Vile femelle !

TSIAO-YUNN, Yu-erl, viens vite !

Scène II

TSIAO-YUNN, YANG-SIONG, la suivante YU-ERL

YU-ERL. — Qu'a-t-il, maîtresse ?

TSIAO-YUNN. — Le maître est revenu. Je pense qu'il veut du thé. Va vite en préparer.

YANG. — Reviens ; c'est inutile.

TSIAO-YUNN. — Peut-être n'a-t-il pas dîné. Apporte de la nourriture.

YANG. — Reviens ; c'est inutile.

TSIAO-YUNN. — Si vous ne voulez ni thé ni nourriture, que désirez-vous donc ?

YANG. — Yü-erl, apporte une lumière.

YU-ERL. — Naturellement, le maître veut aller dormir.

YANG (sur le point de sortir, s'arrête). — Yü-erl, regarde par la fenêtre... Qui frappe à la porte?

YU-ERL. — S'il vous plaît, ce sont les hirondelles du toit qui rentrent dans leur nid..

YANG. — Les hirondelles?... Eh bien, elles font un singulier bruit : je les déteste.

TSIAO-YUNN. — Et pourquoi les détestez-vous ?

YANG. — Je pense aux grands cygnes qui meurent sans jamais s'être mariés, et je méprise ces hirondelles, assez haïssables pour s'accoupler chaque soir dans leur nid.

TSIAO-YUNN. — En effet, elles sont bien stupides à ce point de vue.

YANG (poème). — Chaque jour, à l'aube, je vais au palais, en emportant mes pensées amères comme du chanvre, et qui me broyent les os comme des mâchoires de tigre féroce. Comment ai-je pu encore ne pas me suicider?

(Tsiao-yunn parle à l'oreille de Yu-erl, qui sort. Yang dort sur sa chaise.)

Scène III

YANG, dormant, TSIAO-YUNN.

TSIAO-YUNN (chanté). — J'entends à la Tour les gongs qui sonnent la première veille... Inquiète et troublée, en moi-même, je rêve. (parlé). Chaque jour, quand il revient, mon mari remercie le ciel et la terre. Aujourd'hui, ses sourcils restent froncés. Pourquoi ? (chanté). Mais je devine pourquoi. Ce Che Siou maudit lui a tout raconté. C'est lui qui a détruit l'amour et le respect de mon seigneur. (parlé) Aya ! C'est sûrement ce Che Siou qui a dû médire de moi entre deux tasses de vin tiédi. C'est cela. Ah ! Che Siou, ne crois pas que je vais te laisser agir... (la troisième veille sonne) (chanté). Voici de nouveau ce bruit.

YANG, (se réveillant). Quel est ce bruit ?

TSIAO-YUNN, (qui a entr'ouvert la porte et la referme en repoussant vivement le prêtre). C'est le chat qui poursuit une souris. (chanté). C'est mon ami, Raé Che-fou, qui est là. J'ai peur que mon mari ne le découvre et ne le tue... Ah ! Raé Che-fou ! Ma peur se prolonge et mon corps est lassé. Je vais me reposer sur le lit d'ivoire. Demain, je parlerai à mon mari. (Elle se couche).

ACTE II

Scène I

TSIAO-YUNN se lève et fait sa toilette. YANG entre.

YANG SIONG. Ah ! petite sœur Tsiao-yunn, hier, vil individu que je suis, j'étais pris de vin quand je suis rentré. Qu'ai-je dit ou fait ?

TSIAO-YUNN, Vous n'avez rien dit de raisonnable... Deux mots suffisent pour tout répéter.

YANG, Quels mots ?

TSIAO-YUNN, Folies d'ivrogne.

YANG, Ah ! Yang-Siong ! Tu es en faute. Tu avais bu du vin avec des amis et tu es rentré ivre. Tu as dit des folies d'ivrogne à ton épouse. Ah ! petite sœur, je ne boirai plus jamais.

TSIAO-YUNN. Vous boirez encore, c'est certain, mais un peu moins, je l'espère.

YANG. Petite sœur, je vois à ton visage que tu as quelque chose sur le cœur.

TSIAO-YUNN. Votre épouse a suffisamment à boire et à manger. De quoi pourrait-elle se plaindre ?

YANG. Je lis sur ton visage. Tu as sûrement quelque chose sur le cœur.

TSIAO-YUNN, Même si j'avais quelque chose sur le cœur, comment le saurais-tu ?

YANG, Ton cœur et le mien ne font qu'un : je devine.

TSIAO-YUNN. C'est aujourd'hui jour de congé, tu n'as rien à faire, essaye de deviner.

YANG. Ay ! ah ! Je vais deviner du premier coup... Ne serait-ce pas que les voisins ont été impolis envers la petite sœur ?

TSIAO-YUNN (riant). Seigneur, pour votre premier essai, vous vous trompez... Nos voisins sont de bons voisins et notre rue est bien habitée. Personne n'a rien à se reprocher... Ils ne font pas attention à nous autres femmes. Ils regardent seulement si vous n'avez pas déjà le globule rouge à votre chapeau.

YANG. Hélas ! Le globule de mon chapeau ne veut par rougir.

TSIAO-YUNN. C'est pourtant joli, un peu de rouge.

YANG. Ah ! je me suis trompé au premier essai, mais je devinerais au second... Ne serait-ce pas que ton père n'a pas été agréable pour toi ?

TSIAO-YUNN. Seigneur, pour votre second essai, vous faites erreur. Mon père est mon père... (Yang approuve de la tête).

YANG. Très bien ! J'approuve tes paroles.

TSIAO-YUNN. Il est mon père. Quand il frappe, il a le droit de frapper. S'il injurie, il en a le droit. Je ne permets à personne d'être impoli à son égard. Non, seigneur, vos conjectures s'égarent.

YANG. Alors, cette fois, je vais tomber juste. Ne serait-ce que moi, vil individu, rentrant hier soir pris de vin, j'ai offensé la maîtresse de la maison ?

TSIAO-YUNN. Aya ! De qui parlez-vous ?

YANG-SIONG. Aya ! Mon épouse, je parle de vous et de moi.

TSIAO-YUNN. Ah Seigneur ! Le proverbe est vrai : des époux ne peuvent avoir de querelle qui dure plus d'une nuit. Vous avez fait encore erreur.

YANG. Cette fois, j'ai trouvé. Ne serait-ce pas que Che Siou est en faute à ton égard ?

TSIAO-YUNN. Pourquoi parlez-vous de ce Che Siou ?

YANG. Aya ! Petite sœur, pourquoi parlez-vous de notre sage frère sur ce ton ?

TSIAO-YUNN. Moi ? Je n'en parle pas.

YANG. — Et pourquoi n'en parles-tu pas ?

TSIAO-YUNN. — Ne dit-on pas toujours qu'une femme qui a suffisamment bu et mangé doit se taire? Et puis, si je vous parlais, vous ne me croiriez pas. Aussi, je ne dis rien.

YANG, — Aya, petite sœur, aujourd'hui j'ai changé d'humeur et j'écouterai ma vieille épouse.

TSIAO-YUNN. — Ah ! Si vous aviez toujours écouté mes paroles, vous auriez fait fortune.

YANG. — C'est donc parce que je ne t'ai pas écoutée que je suis pauvre (ils se font donner des sièges par Yu-erl, en la gourmandant). Maintenant, dis-moi comment notre sage frère Che Siou t'a manqué de respect.

TSIAO-YUNN. — Laissez-moi réfléchir... Ah, c'est cela... C'était le jour où le ciel était couvert de nuages.

YANG. — Et alors ?

TSIAO-YUNN. — J'étais dans la maison, en train de travailler.

YANG. — Tu travaillais... et alors ?

TSIAO-YUNN. — Che Siou était debout, dans l'embrasure de la porte.

YANG. — ... de la porte... et alors ?

TSIAO-YUNN. — Alors je lui ai dit : « Oncle Che Siou, entrez donc vous asseoir. »

YANG. — Est-il entré ?... Et après être entré ?

TSIAO-YUNN. — A gauche, il y a une chaise ; à droite, une table. Il ne s'est assis ni sur la chaise, ni sur la table, mais est venu sur le bord de notre lit.

YANG. — Ah, ah ! Sur notre lit.

TSIAO-YUNN. — Que pensez-vous de cela : sur notre lit !

YANG. — Bah ! Il est notre frère. Cela n'a pas d'importance. Et alors ?

TSIAO-YUNN. — Alors, il a pris ma main et m'a dit : « Belle-sœur, belle-sœur, ah, ma belle-sœur ! »

YANG. — Aïe, aïe, aïe ! Ce Che Siou ! Je ne lui connaissais pas ce défaut. Et après ?

TSIAO-YUNN. — Il a dit : « Belle-sœur, nous devons nous entr'aimer de notre mieux.

YANG. — Je ne comprends pas.

TSIAO-YUNN. — Eh bien... il a voulu déranger une tuile du toit.

YANG. — Que veux-tu dire par « déranger une tuile du toit ? »

TSIAO-YUNN. — Il a voulu remuer l'herbe de notre jardin.

YANG. — Que veut dire « remuer l'herbe du jardin ? »

TSIAO-YUNN. — Il a voulu agiter des pensées lascives.

YANG. — Ah, ah ! Ce Che Siou ! Il faut maintenant que tu me dises tout.

TSIAO YUNN. — Je ferais mieux de ne pas en parler : il serait mécontent.

YANG. — Et pourquoi ?

TSIAO-YUNN. — Parce qu'alors, assis sur notre lit, il a tendu l'arc du Prince Pa.

YANG. — Oh, oh ! Un joli prince Pa pour venir tendre ainsi son arc dans notre maison ! J'espère que tu ne lui as pas permis de tirer de cet arc ?

TSIAO-YUNN. — Tu parles sans réfléchir. Si je l'avais laissé tirer de l'arc, aurais-je fait cette figure afin que tu t'en aperçoives ?

YANG. — Bien expliqué ! Mais l'affaire est grave. Qu'as-tu fait ?

TSIAO-YUNN. — Un jour, t'en souviens-tu ? tu m'as enseigné à me défendre... Quand il est venu tendre l'arc du prince Pa, j'ai saisi ses deux poignets et j'ai fait comme les pies mordant des prunes... et je l'ai fait courir. Ai-je bien fait ?

YANG. — Très bien. Si tu n'avais pas su faire la pie, je passais par un singulier chemin.

TSIAO-YUNN. — J'ai parlé maintenant. Crois-moi ou non : cela te regarde... Yu-erl, tu peux emporter ces chaises.

YANG. — J'ai peine à croire ce que tu viens de me dire. Che Siou n'est pas homme à agir ainsi.

TSIAO-YUNN. — Tu vois! je ne voulais pas te le dire : je savais que tu ne me croirais pas. Aya, Seigneur, interrogez donc Yu-erl, notre petite suivante. Elle aussi est tombée dans ses panneaux.

YANG. — Yu-erl aussi ?... Viens vite ici, Yu-erl, et raconte tout à ton maître.

TSIAO-YUNN. — Allons, Yu-erl. Va et raconte toute l'histoire.

YU-ERL. — Je n'ose pas parler : l'oncle Che Siou, s'il l'apprenait, me battrait.

YANG. — S'il veut te battre, je serai là. Allons, vite : raconte.

YU-ERL. — Laissez-moi réfléchir... Ah, c'était l'autre jour.

YANG. — L'autre jour... et alors ?

YU-ERL. — J'étais dans la maison en train de me coiffer.

YANG. — Et alors ?

YU-ERL. — L'oncle Che-Siou était debout dans l'embrasure de la porte.

YANG. — ... de la porte... Et alors ?

YU-ERL. — Alors, il est entré.

YANG. — Et qu'a-t-il fait ?

YU-ERL. — Il a pris ma main et m'a dit : « Yu-erl, mon petit bijou. » Il m'a demandé mon âge et j'ai répondu que j'étais une pomme-pêche.

YANG. — Qu'est-ce que cela veut dire ?

YU-ERL. — Cela veut dire seize ans. Puis il m'a dit : « Yu-erl, tu n'as plus de mère. Eh bien, dis-moi oui, et je t'achèterai des épingles de tête et des bracelets. »

YANG. — Et après cela ? Tu dois tout me dire.

YU-ERL. — Hélas, si je ne vous le disais pas, cela vaudrait mieux.

YANG. — Enfin, parleras-tu ?

YU-ERL. — Il m'a dit : « Je me moque de ton maître et de ta maîtresse : dis-moi oui. »

YANG. — Aya ! Che Siou, je te croyais un sage, un homme élevé. Qui aurait cru cela de toi ?... Ah, petite sœur, si tu parles de Che Siou quand il n'est pas là, lui aussi parle de toi en ton absence.

TSIAO-YUNN. — Qu'avons-nous fait , nous autres femmes, pour qu'il parle de nous ? Qu'a-t-il dit ? Allons, répètez-le : nous écoutons.

YANG. — Aya ! Il vaudrait mieux ne pas le dire. Si je parle, cela provoquera des difficultés.

TSIAO-YUNN. — Quelles difficultés ? Allons, répétez-le.

YANG. — Il a parlé contre toi.

TSIAO-YUNN. — Et qu'a-t-il dit contre moi ?

YANG. — Il a dit que tu avais des relations secrètes avec un prêtre.

TSIAO-YUNN. — Aya ! Che Siou ! Espèce d'œuf de tortue !... Yu-erl, donne-moi des ciseaux. Je vais me couper les cheveux et devenir nonne... Oser dire que j'ai des relations avec un prêtre. (Elle sanglote. Yu-erl sanglote aussi).

YANG. — Allons, ne pleure pas. Nous lui règlerons son compte et il quittera la maison.

TSIAO-YUNN. — Où ramassez-vous donc vos frères d'adoption ?

YANG. — Yu-erl, va demander à mon beau-père de venir.

YU-ERL. — J'y vais.

Scène II.

(Les mêmes, le vieux Prann.)

LE VIEUX. — Eh bien, que désirez-vous de moi ? Me voici âgé de 81 ans, père et grand-père de 99 enfants.

YANG. — Aya ! Beau-père !

TSIAO-YUNN. — Père, je vous salue.

YU-ERL. — Seigneur, je vous salue.

LE VIEUX. — Bien, bien ! vous me faites lever de grand matin. Qu'y a-t-il ?

TSIAO-YUNN et YANG. — ...Nous vous avons prié de vous lever.

LE VIEUX. — Faire lever... prier de lever... en tous cas, je suis debout. Qu'y a-t-il ?

YANG. — Aujourd'hui, notre commerce ne va pas.

LE VIEUX. — Un pareil commerce, ne pas aller ? Et pourquoi ?

YANG. — Le cœur de l'homme est changeant.

LE VIEUX. — Changeant ? Je ne comprends pas... Yu-erl, tu es intelligente ; dis-moi ce que cela veut dire.

YU-ERL. — Un cœur changeant, cela veut dire un cœur qui change.

LE VIEUX. — Tu t'es donné du mal : mais j'ai compris. Cependant, je suis encore un peu sot : qui est le coupable ?

YANG et TSIAO-YUNN. — Che Siou est le coupable.

LE VIEUX. — Cet excellent associé ?

YANG. — Oui.

Scène III.

(Les mêmes. CHE SIOU.)

CHE SIOU, (à la cantonade). — Eh oh ! Frère aîné, êtes-vous levé ?

YANG. — Allons, je n'ai pas le temps de m'occuper d'affaires oiseuses. Je m'en vais.

TSIAO-YUNN, (le retenant). — On ne laisse pas sa coupe pleine. (Che Siou entre).

YANG, (très digne). — Les gens humbles ont du mal à s'anoblir.

CHE SIOU. — Vous, vous avez écouté les paroles de votre épouse.

YANG. — A jeter ses filets sur un banc de sable, l'on prend peu de poisson.

CHE SIOU. — Mes pauvres yeux ne voient pas un vrai mari.

YANG. — Qui cela ?

CHE SIOU. — Vous.

YANG. — Entrez... ah, ah, je suis un humble mari (il sort).

Scène IV.

LE VIEUX, CHE-SIOU, TSIAO-YUNN, YU-ERL.

CHE SIOU. — Aya ! Nous nous étions juré amitié, Yang-Siong et moi. Mais s'il me traite ainsi, tant pis. Nous règlerons nos comptes et je quitterai sa famille : je ne veux pas m'avilir, (il salue le vieux) Beau-père !

LE VIEUX. — Tiens, voilà notre associé... Yu-erl, avance un siège.

TSIAO-YUNN. — Tout cela est bien, mais maintenant il faut parler. Che Siou, notre maison n'est pas une auberge où l'on peut s'installer et agir à son gré... Yu-erl, insulte-le pour moi.

YU-ERL. — Che Siou, espèce d'œuf de tortue !

CHE SIOU. — Belle-sœur, je vous dois quelques onces d'argent. Mais ce n'est pas une raison pour insulter un honnête homme.

TSIAO-YUNN. — Si tu es un honnête homme, paye ce que tu dois.

CHE SIOU. — Soit. Yū-erl, apporte-moi ma valise.

(Yu-erl sort et rentre en disant : « la voici. »)

TSIAO-YUNN. — Che Siou, tu as ta valise : tu peux partir.

LE VIEUX. — Voilà ce qu'ils voulaient dire en parlant d'un cœur changeant.

CHE SIOU (chanté). — Moi, Che Siou, à peine entré, cette Yu-erl m'a insulté! la misérable! Mes joues sont encore chaudes : je ne puis supporter le feu de la honte. Ah ! me venger ! Ah ! me venger !

LE VIEUX (parlé). — Associé Che Siou, n'oublie pas qu'un homme ne combat pas des femmes et qu'un bon coq ne se querelle pas avec des chiens. Si tu as quelque chose à dire, adresse-toi à moi.

CHE SIOU (chanté). — Mais j'oublie Yang Jenn, mon frère. Notre amitié est terminée, et je pars, Prann Lao-tchang, me hâtant sur mon chemin. Moi, Che Siou, je pars pour jamais.

LE VIEUX (parlé). — Associé Che Siou, si vraiment vous partez, avez-vous des fonds pour le voyage?

CHE SIOU. — Qu'importe ?

LE VIEUX. — Les jeunes gens aiment à faire les fanfarons : ils ne veulent pas dire qu'ils n'ont pas d'argent. Mais je suis votre ami. Yu-erl, viens ici, va ouvrir le trésor de ton vieux maître.

YU-ERL. — Que voulez-vous dire ?

LE VIEUX. — Les fonctionnaires ont un trésor. Moi, vieille tête, j'ai aussi mon trésor : un vêtement de coton. Tâte-le : tu y trouveras quelque chose de dur.

YU-ERL. — Qu'est-ce ?

LE VIEUX. — Un morceau d'argent, je veux le donner à notre ami.

YU-ERL. — Laissez donc cet argent où il est, et ne le donnez pas. Vous savez bien que c'est pour votre cercueil.

LE VIEUX. — Petite servante, tais-toi et obéis. (Yu-erl sort un moment.) Che Siou, avant de partir, prends ces quelques morceaux d'argent : ils te permettront de manger, mais sans excès ; et de boire, sans toutefois t'enivrer.

CHE SIOU. — Aya, vieux beau-père, j'accepte pour vous obéir. (Chanté.) Merci, Prann Lao-tchang. Ta bonté, je t'en remercie. Mais ta fille m'a foulé aux pieds comme la mauvaise herbe... et quand je la vois, mes dents grincent.

LE VIEUX (frappant sur le dos de la chaise de sa fille). — Quand les gens vont partir, il faut leur donner à manger; il faut faire la paix avec eux. Si tu ne veux pas que Che Siou te maudisse, il faut lui dire quelques bonnes paroles et lui donner des aliments.

TSIAO-YUNN. — Il est aisé de dire de bonnes paroles. Ah! oncle Che Siou, ce matin, j'avais pris en me levant quelques coupes de liqueur; mes paroles ont été des paroles dans le vin. Je suis coupable envers vous. Laissez-là vos bagages et restez ici encore deux ou trois jours, ou tout au moins quelques instants, le temps de prendre un repas.

LE VIEUX. — Si tu n'es pas amolli comme un riz détrempé, après cela !

CHE SIOU (chanté). — Regardez-la! Hypocrite qui me sourit. Je vous salue, charmante belle-sœur.

TSIAO-YUNN (parlé). — Il m'appelle belle-sœur, pourquoi ?

CHE SIOU (chanté). — Merci, merci de toutes tes attentions... Quand Yang Jenn, mon frère, reviendra, saluez-le pour moi et ne l'insultez pas.

TSIAO-YUNN (parlé). — Ta belle-sœur ne sait pas insulter les gens.

CHE SIOU (chanté). — Sa bouche est tout miel, sa langue est un couteau... Son cœur est celui d'un tigre ou d'un loup. Tu es coupable : si tu tombes sous mes mains, mon sabre ne t'épargnera pas.

TSIAO-YUNN. — Cela ne peut se régler ainsi.

CHE SIOU (chanté). — Aujourd'hui, nous nous séparons. Je te reverrai le jour de ta mort. (Il part.)

Scène V.

LE VIEUX, TSIAO-YUNN, YU-ERL.

TSIAO-YUNN et YU-ERL. — Enfin, il est parti.

LE VIEUX. — Votre cœur se dilate du départ de Che Siou, et moi j'en suis très malheureux.

TSIAO-YUNN. — Pourquoi vous lamenter ?

LE VIEUX. — Quand Che Siou était là, j'avais le meilleur des plats pour moi. Il est parti. Je n'aurai plus de viande. Comment ne pas se lamenter ?

TSIAO-YUNN. — Je vous donnerai ma part.

LE VIEUX. — Ta nourriture est un peu amère ; je n'en mangerai plus. Garde-la pour tes enfants.

TSIAO-YUNN. — Mais je n'ai pas d'enfants.

LE VIEUX. — Si plus tard, tu as un fils, fais qu'il s'appelle Yang comme ton mari. (Il veut partir.)

TSIAO-YUNN (le retenant). — Comment le fils de Yang ne s'appellerait-il pas Yang ? Expliquez-vous ?

LE VIEUX. — J'aimerais mieux me taire.

TSIAO-YUNN. — Cela ne fait rien : parlez.

LE VIEUX. — Faites qu'il s'appelle Yang et non Raé, comme le prêtre. (Il sort.)

Scène VI.

TSIAO-YUNN, YU-ERL.

TSIAO-YUNN (chanté). — Mon vieux père m'a raillée avec cruauté, et moi, Prann Tsiao-yunn, je n'ai trouvé aucune réponse. Allons, Yu-erl, fermons la porte, et attendons Raé Che-fou, il va venir bientôt. (On frappe à la porte.) J'ai entendu frapper à la porte. C'est sûrement Raé Che-fou qui veut entrer. Allons, Yu-erl, va vite ouvrir. Tous deux, lui et moi, nous nous unirons tels le phœnix et le **louann.**

ACTE III

Scène I (au cabaret).

LE CABARETIER, CHE SIOU.

CHE SIOU (chanté). — Avec Prann Tsiao-yunn, je me suis querellé, et l'insolente m'a fait rougir.

LE CABARETIER. — Tiens, l'associé Che Siou !

CHE SIOU. — Lui-même.

LE CABARETIER. — Où partez-vous ainsi avec vos bagages ?

CHE SIOU. — J'ai des affaires à régler.

LE CABARETIER. — Associé Che Siou, votre visage porte les signes de la colère.

CHE SIOU. — Ecoute, cabaretier : en l'absence de mon frère Yang, on m'a envoyé me promener sous les étoiles, et je n'ai pas d'arme sous la main.

LE CABARETIER. — J'ai bien un sabre, ici.

CHE SIOU. — Tu as un sabre ? Prête-le-moi.

LE CABARETIER. — Ma foi, vous pouvez le prendre. Voyez toutefois s'il est à votre main.

CHE SIOU. — Un bon sabre acéré va toujours à la main. Je pars !

LE CABARETIER. — Associé Che Siou, j'ai du vin nouveau. Buvez-en deux coupes; cela vous donnera du cœur.

CHE SIOU. — Soit, prenons du vin ! (Ils s'asseyent et boivent.)

LE CABARETIER. — Buvez encore.

CHE SIOU. — En voici assez. Mets ce vin sur mon compte : je reviendrai un jour te remercier.

(Chanté de nouveau). — Avec cette Prann Tsiao-yunn, je me suis querellé, et l'insolente m'a fait rougir. (En continuant.) Au cabaret, j'ai trouvé un sabre tranchant.

Scène II (dans la maison de Yang).

TSIAO-YUNN, LE PRÊTRE, YU-ERL.

TSIAO-YUNN (chanté). — Ce jour est pareil à la fête du septième soir...

LE PRÊTRE (chanté). — ... quand la Fileuse et le Bouvier se rejoignent pour la nuit.

TSIAO-YUNN. — Révérend Raé, pourquoi soupirer tristement ?

LE PRÊTRE. — La nuit dernière, j'ai fait deux rêves, tous deux néfastes.

TSIAO-YUNN. — Quel était le premier ?

LE PRÊTRE. — J'ai vu une haute tour d'où s'échappait de la musique.

TSIAO-YUNN. — C'était ta haute réputation se faisant connaître au loin.

YU-ERL (riant). — Nullement. La haute tour d'où s'échappait de la musique, c'était le maître Raé laissant échapper son souffle, son souffle qui ne reviendra pas.

LE PRÊTRE et TSIAO-YUNN. — Aya ! Quelles paroles néfastes !

TSIAO-YUNN. — Et le second rêve ?

LE PRÊTRE. — J'ai vu un cercueil flottant sur la mer.

TSIAO-YUNN. — Tu t'appelles Raé « la mer ». Le cercueil flottant, c'est ton heureuse destinée.

YU-ERL. — Pas du tout. Le cercueil flottant sur la mer indique que le maître va mourir et que son corps n'aura pas de sépulture.

LE PRÊTRE. — Tais-toi, malheureuse !

(Chanté). Tes paroles sont blessantes ; tes paroles sont néfastes. Yu-erl, sors d'ici !

(Tsiao-yunn conduit Yu-erl qui rit : toutes deux sortent. A ce moment, la porte s'ouvre : entre Che Siou).

Scène III

LE PRÊTRE, CHE SIOU

CHE SIOU. — Qui es-tu ?

LE PRÊTRE. — Le, le.. le... révérend Raé.

CHE SIOU. — Que viens-tu faire ici ?

LE PRÊTRE. — Je suis venu donner mon aide aux maîtres pour se réformer.

Che Siou. — Pourquoi viens-tu la nuit et non dans la journée ?

Le Prêtre. — Je n'ai pas le temps le jour. Mes conseils sont aussi bons le soir.

Che Siou. — Dis la vérité. Si tu mens, je joue du sabre.

Le Prêtre. — P... P... Prann Tsiao-yunn m'a fait appeler.

Che Siou. — N'excite pas ma colère, prêtre, et quitte vêtements et bonnet.

Le Prêtre. — Mais je ne veux pas te donner mes vêtements.

Che Siou. — Alors, je joue du sabre.

Le Prêtre. — Je les enlève... (il enlève sa robe.)

Che Siou. — Prêtre, tu as renoncé au monde. D'où te viennent donc ces beaux vêtements de dessous ?

Le Prêtre. — Prann Tsiao-yunn me les a donnés... Laisse-moi partir.

Che Siou. — Reviendras-tu encore une fois ?

Le Prêtre. — Plus jamais, j'en fais le serment.

(Chanté). Eh bien, j'en fais le serment devant les Esprits : si je revenais ici, que je sois changé en mouche.

Che Siou (chanté). — Tu n'as jamais respecté le dieu Fo que tu servais, misérable. Aujourd'hui, de ma lame acérée, je prends ta vie. (Il égorge le prêtre : gongs et cymbales.) (On frappe à la porte. Yang Siong entre.)

Scène IV

Che Siou, Yang, le cadavre du Prêtre.

Yang. — Che Siou ! Tu n'es donc pas encore parti ?

Che Siou. — Je viens d'égorger le prêtre Raé... regarde !

Yang. — C'est bien... à moi d'égorger maintenant cette vile femelle.

Che Siou. — Les voilà... cachons-nous pour les surveiller. (Ils se cachent.)

Scène V

Les mêmes, Tsiao-yunn, Yu-erl.

Yu-erl. — Ah ! maîtresse, le malheur est sur nous.

Tsiao-yunn. — Qu'y a-t-il ?

Yu-erl. — Le révérend Raé est égorgé.

Tsiao-yunn (pleurant). — Hélas ! C'en est fini de toi, ô révérend Raé.

Yang (paraissant). — Espèce d'œuf de tortue !... (il se contient). Ah, ah ! petite sœur, que fais-tu donc ici ?

Tsiao-yunn. — Je querellais Yu-erl.

Yang. — Des larmes coulent de tes yeux.

TSIAO-YUNN. — Oui ; le doigt de Yu-erl m'est entré dans l'œil. (Yang dégaîne lentement son sabre). Seigneur, pourquoi dégaînez-vous ce sabre ?

YU-ERL. — Seigneur, est-ce aussi pour moi ? Je veux mourir avec ma maîtresse.

TSIAO-YUNN (pleurant). (Chanté). — Aya ! Raé Che-fou, aya! Mais quel est donc l'infâme qui t'a tué ? Hélas ! Malheureuse Prann Tsiao-yunn, ô douleur, désespoir ! Viens, viens, Yu-erl, nous l'enterrerons demain toutes deux, pieusement, au Tsroé-ping chann.

CHE SIOU (chanté). — Le Ro-chang est tué : voici ses vêtements. Au couvent de Tsroé-ping chann, son corps sera brûlé, sur le mont Tsroé-ping chann, dans le Grand Temple. Yang, mon frère, te voici enfin ! tu peux venir : il est mort.

YANG (chanté). — La misérable ! Comment osait-elle se mal conduire avec un ro-chang. Son cadavre sera brûlé. Mais la misérable, je veux la punir.

TSIAO-YUNN (pleurant) (chanté). — Prann Tsiao-yunn ! tes larmes coulent à flot; elles inondent ton visage... Mon cœur est brisé de désespoir... Ah ! Yu-erl, je me meurs, viens me soutenir.

CHE SIOU (chanté). — Allons vite, enlève ta robe, tu rejoindras ton amant... Ta femme s'est mal conduite : elle a calomnié ton ami... Tue ! (Yang tue Yu-erl) Tue ! tue !

TSIAO-YUNN (chanté). — J'ai vu Yu-erl égorgée !

CHE SIOU (parlé). — Allons, frère Yang, frappons-la en même temps (gongs, cymbales.)

TSIAO-YUNN (chanté). — Mon cœur est brisé de douleur. Me faudra-t-il t'implorer, ô mon mari, mon seigneur ! Je t'en supplie, ne me tue pas ! Me faudra-t-il t'implorer, ô Che Siou, mon beau-frère, Che Siou, Che Siou, mon beau-frère, je t'en supplie, laisse-moi vivre !

CHE SIOU (parlé). — Pourquoi ne la frappes-tu pas ?

YANG. — Mon cœur d'époux souffre et retient ma main.

CHE SIOU. — Si tu ne la frappes pas, je te tue.

YANG. — Je ne puis pas. Frappe-la pour moi.

CHE SIOU. — Dois-je porter tout le poids de sa mort ?

YANG (chanté). — Agenouillé devant les Esprits qui nous entendent, si jamais je change envers toi, que je devienne une bête immonde... (parlé) Tue-la, je ne le puis.

(Che Siou égorge Tsiao-yunn. Gongs : cymbales).

YANG. — Misérable ! tu n'as donc pas de cœur !

CHE SIOU. — Mon cœur de justicier s'épanouit comme un pêcher en fleurs !

(Gongs : cymbales)

FIN

CHAPITRE IV

La Musique

PREMIERE PARTIE

Faits et documents recueillis en Chine par George Soulié de Morant

La musique chinoise de théâtre, en Chine même, jusqu'à ces dernières années, ne faisait l'objet d'aucune œuvre écrite. Les traités musicaux, anciens ou récents, ne s'occupaient que des orchestres sacrés.

L'on comprend mal pourquoi ces orchestres sacrés, qui jouent deux fois par an, à quatre heures du matin dans les temples de Krong dze, demi-dieu de la Littérature, et de Koann-ti, demi-dieu de la Guerre, et que si peu d'Européens et de Chinois ont entendus, ont fourni le total de la littérature musicale en Occident comme en Extrême-Orient, alors que la musique de théâtre, qui est jouée partout, n'a jamais été étudiée.

L'histoire même de la musique manque de précision. Les ouvrages de l'antiquité donnent un grand nombre de détails sur les sons et dimensions des anciens instruments. Mais, ils ne disent rien sur la musique elle-même. Ce n'est qu'au XIIIe siècle de notre ère qu'apparaissent les premiers textes musicaux, d'ailleurs vagues, car la valeur des notes n'est pas indiquée.

Et cependant, une notation était usitée, dit-on, dès le temps où les Chinois auraient connu leur première civilisation. Indiquons rapidement que la musique, appelée maintenant **yo** (à Péking, **yue**), s'appelait sous le règne de Fou-Si (4477-4380 av. J. C.), **Fou-laé** (Boud-la ?) ou **li-penn** (Ri-benn ?). Sous Chenn-nong (3217-3073 av. J. C.) on l'appela **Fou-tro** (transcription employée plus tard pour **Bouddha**) ou

Sia=Meou (voir **Oenn=siènn trong=krao ;** Ts. 15, 7°). A partir de ce temps, chaque empereur eut son hymne spécial, dont nous avons les noms, mais pas le texte. Le luth **Tsinn** était inventé déjà pour la musique sacrée. Il y avait des chants populaires, accompagnés de flûtes et dont nous avons les paroles dans le **Che=Tsing** « Livre des vers ». Ces hymnes sacrés et ces chants populaires étaient en réalité des danses chantées (voir **Oènn=siènn trong=krao ;** ts. 15 ; n° 17 ; début de **Wou=tsi**).

Les liu (flûte de Pan), furent inventées par Ling Loun au XXVIIe siècle av. notre ère (voir **gamme,** page suivante).

Sous la dynastie Tcheou (13e au 3e siècle av. J. C.), il y eut un véritable Ministère de la Musique, **yo pou,** qui fut réorganisé sous les Rann (3e siècle av.; 3e siècle ap. J. C.), et durait encore en 1911.

On divisait autrefois la musique en trois groupes : 1° **Ya pou yo** « musique du groupe élégant » pour les cérémonies officielles; 2° **Sou pou yo** « ordinaire » comprenant les grandes danses du palais et les musiques étrangères (car la Chine, alors, avait conquis le Turkestan et envoyait ses armées jusqu'à Samarkand, avec des ambassades aux Indes et en Afghanistan) ; 3° **Sann=yo paé=Si** « musique dispersée et les cent divertissements » chants populaires, jongleurs et sorcières (**Oènn Siènn trong krao :** Ts. 15 : N° 17 et 20).

Un passage de l'Histoire de la dynastie Trang (618-907 ap. J. C.) (Sinn trang chou : ts. 22 : 4) rapporte que l'Empereur Siuann-tsong, en 742 de notre ère, ordonna aux musiciens impériaux d'introduire dans leur répertoire les mélodies nouvelles des Barbares occidentaux. (La Chine occupait alors le Turkestan jusqu'à la mer Caspienne et à la Perse). Il insistait spécialement sur les mélodies du Léang tcheou (Kann-sou), Y tcheou (nord du Turkestan), et Kann-tcheou (ou Kann-sou ouest). Ceci, et l'apport nouveau des Mongols, au XIIIe siècle, forment, paraît-il, le fonds du genre **kroun=tsing** (voir p. 76).

Signalons que le hautbois chinois **so=na** est, en fait, le hautbois persan **sorna ;** et que le nom du violon **rou=tsinn** veut dire « luth des Barbares de l'Asie Centrale », et reproduit exactement le **ravanastron** hindou. Il semble qu'ils furent introduits en Chine sous les Trang, mais ne devinrent populaires que sous les Mongols.

Cependant, le premier exemple authentique de musique théâtrale, en Chine, est contemporain du livret chinois le plus ancien que nous possédions, et date du XIIIe siècle, sous les Mongols. Par une curieuse coïncidence, « le Jeu de Robin et de Marion », par Adam de la Hale, qui est notre premier opéra européen, fut représenté en 1285.

La dynastie Tsring, dès le XVIIe siècle, donna un grand élan à la musique. Un prince du sang fut toujours président du Ministère de la Musique. Les genres **Erl-roang** et **Kao-tsing** datent de ce temps ; le **pang-dze** probablement aussi.

Le sentiment musical des Chinois n'est donc pas un goût inculte. Les plus grands esprits s'en sont occupés, et c'est une véritable passion dans le peuple. Mais leurs principes, n'étant pas réduits en formules, étaient difficiles à dégager, et compliquaient les recherches. Le manque de précision, avec toutes les apparences de la précision, est encore un don chinois qui donne au sentiment pleine liberté derrière une façade toujours correcte de justification intellectuelle.

***

Les sons chinois ne cherchent pas méthodiquement à se fixer sur des points déterminés de l'échelle ininterrompue des vibrations sonores.

Signalons, à ce propos, que, d'une part, l'instrument appelé diapason (et donnant en France le *LA* de 870 vibrations), est inconnu en Chine. D'autre part, les instruments à sons fixes, comme flûtes et hautbois, qui pourraient servir de diapason, ne figurent jamais dans beaucoup d'orchestres (pour tous les opéras en **erl-roang** et en **pang-dze,** par exemple). Ils n'ont pas d'ailleurs la précision mathématique nécessaire pour remplacer notre diapason.

Les variations ne sont pas illimitées cependant. Elles sont restreintes par le sentiment musical des exécutants et par le registre des voix et des instruments.

On verra que le système musical chinois, d'ailleurs, ne nécessite pas notre rapport constant entre les noms des notes et certains points déterminés sur l'échelle des vibrations sonores.

***

La gamme chinoise est (en principe, et avec de nombreuses exceptions, d'ailleurs venues de l'étranger), caractérisée par le fait qu'elle possède seulement cinq notes.

Toutes les mélodies, soit anciennes soit modernes, dont on ne dit pas qu'elles viennent des Mongols ou d'Asie Centrale, sont nettement sur cette gamme, que l'on peut donc considérer comme vraiment chinoise.

L'on ne connaissait qu'elle dans la théorie musicale la plus ancienne, du vingt-septième au douzième siècle avant notre ère, pendant les dix-sept premiers siècles de l'histoire chinoise. En effet, le **Che Tsi** « Mémoires Historiques », écrit au

deuxième siècle avant notre ère, porte, au chapitre **cheng-chou** « nombres des sons », le passage suivant :

« Neuf fois neuf font 81 ; ceci est la note **kong.** Celle-ci, diminuée d'un tiers, « donne 54, qui est la note **tchre.** Celle, augmentée d'un tiers, donne 72, qui est la « note **chang.** Celle-ci, diminuée d'un tiers, donne 48, qui est la note **yu.** Et celle-ci, « augmentée d'un tiers, donne 64, qui est **tsio.** »

C'est ce que l'on appelle les **liu** de **Ling Loun.** La tradition ajoute que Ling Loun, soufflant dans des roseaux, remarqua un rapport entre la longueur des roseaux et les sons produits. Il fut amené à couper un roseau aux deux tiers d'un autre tube, et obtint ainsi une quinte supérieure.

L'on ignore le ton émis par le premier tube de Ling Loun (quoique, plus tard, ces tubes furent réglementés). Nous pouvons donc lui donner un nom quelconque pour plus de clarté, et nous supposerons, par exemple, que si le premier tube donnait un fa, le deuxième donna donc un do.

Ling Loun, cependant, coupa un troisième tube aux deux tiers du second, et obtint une quinte supérieure (soit sol), qu'il ramena à l'octave inférieure en doublant la longueur de son tube.

Le quatrième tube, coupé aux deux tiers du troisième, donna la quinte supérieure (soit ré).

Le cinquième tube, coupé aux deux tiers du quatrième, donna la quinte supérieure (soit la) qui fut ramenée à l'octave inférieure.

Ling Loun avait ainsi les cinq notes dont parle le **Che Tsi: Kong,** 81; **Chang,** 72; **Tsio,** 64; **Tchre,** 54; **Yu,** 48.

Nul ne sait pourquoi l'on s'en tint là pendant des siècles. Mais le fait est confirmé par un autre passage du **Che Tsi** (cité par le **Oènn-Siènn trong krao ;** ts. 15 ; n° 5 ; p. 31), qui précise comment, au XII[e] siècle avant J.-C., l'on ajouta deux notes à la gamme :

« **Tsio** [64], fut diminué d'un tiers, ce qui donna **piènn-kong** [49 6/9], qui se « plaça après **Yu.** Et **Tsio,** augmenté d'un tiers, donna **piènn-tchre** [56 8/9], qui se « plaça entre **tsio** et **tchre.** »

Plus tard, le nombre des **liu,** de sept, fut porté à douze.

La musique populaire, elle, depuis l'antiquité jusqu'au X[e] siècle de notre ère, n'eut toujours que cinq notes. Un passage de l'Encyclopédie **Tsre Yuann** (article **Koann-che prou** « registre de la couleur pour flûte droite »), précise, en effet :

« Registre de la couleur pour flûte droite ; ou **Kong-tchre.** Noms des notes des « douze **liu.** Employées pour les flûtes droites **Koann** et **Siao,** d'où leur nom. On les « appelle aussi **Ti che prou,** registre de la couleur de la flûte traversière... Au temps « des Tcheou et des Tsrinn [XVIIIe au IIIe avant J.-C.], on les avait déjà. Mais, à par- « tir des Trang [VIIIe au Xe siècle de notre ère], leur usage se répandit. Ce sont : **se,** « **chang, tchre ; kong ; léou,** correspondant aux antiques **kong, chang, tsio ; tchre** « **yu.** »

Enfin, tous les textes consultés par nous sont unanimes à le déclarer, ce fut seulement vers le XIIIe siècle de notre ère, quand les Mongols régnèrent en Chine, que des signes nouveaux furent mis en usage pour les notes de la gamme qui n'existaient pas autrefois ; et l'on eut alors la série, d'ailleurs curieuse : **ro, se, y chang, keou, tchre, kong, fann, léou,** dans laquelle le dernier (**léou**) est l'octave du premier (**ro**) ; si bien que, avec le signe **keou,** rarement employé maintenant, il y avait huit notes dans la gamme au lieu de cinq.

Plus tard, au XVe siècle, les Ming ajoutèrent un nouveau signe, **ou,** octave supérieure du second de la série mongole. Depuis la Révolution de 1911, on a modifié légèrement l'écriture de ces mêmes signes, afin de distinguer les octaves inférieure, fondamentale et supérieure (voir **notation,** p. 81).

Mais, malgré l'adjonction de signes nouveaux devenus nécessaires pour les mélodies étrangères, le goût purement chinois reste toujours attaché à sa gamme de cinq notes.

*
* *

§ **Rythme, mesures, mouvement.** Le rythme a une importance primordiale dans la musique chinoise de théâtre, où les instruments à percussion tiennent une place importante en nombre, et plus encore en puissance sonore.

Il a même une si grande importance que les Chinois confondent les mesures avec les rythmes.

Nous avons, par exemple, la mesure 2/4. Mais nous n'avons pas songé à distinguer par des noms spéciaux le 2/4 où le 1er temps est très accentué par rapport au 2e ; le 2/4 où les deux temps sont également accentués, et celui où l'accentuation est sur le dernier temps. Les Chinois, eux, n'ont pas de nom pour l'ensemble de ces 3 rythmes, mais ils en ont un pour chacun.

Pratiquement, ils employent beaucoup les mesures binaires (surtout le 2/4 et le 4/4); et plus rarement, les mesures ternaires.

Leurs textes musicaux, qui ne séparent pas les mesures, marquent toujours les temps forts (**pann** « planchette ») et les temps faibles (**yènn** « œil »). Les orchestres signalent presque tous les temps forts d'un coup des « planchettes » **pann :** d'où le nom. Le mouvement, enfin, vient créer de nouvelles différences.

Ces rythmes, mesures, mouvements, sont en nombre assez restreint, et la liste que j'en donne ne doit pas être loin d'être complète. Chacun d'eux est plus spécialement employé dans un des quatre « genres » (**tsing** « ton ») qui seront décrits après les rythmes et qui en sont une classification. Chaque rythme-mesure possède un nom littéraire qui n'est jamais employé, et une appellation populaire que je mets en tête car elle est seule connue du monde musical.

1° **Y=yènn=y=pann** « un temps faible, un temps fort ». (**Yuann=pann** « mesure originelle »). Un 2/4 au premier temps très fortement accentué ; au second temps très faible. Quand le temps fort comprend plusieurs notes, c'est la première seule qui est accentuée. Il est employé dans le **Kroun=tsing** (voyez chant I du **Tchao tsiun tchrou=saé :** actes 2 et 3 du **Tsiong=ling yènn**).

2° Le **kroaé=pann** « mesure rapide » ou **erl=leou** « deux-six », est un 2/4 à temps presque égaux d'intensité et à mouvement rapide. Employé dans le **Kroun=tsing** et **erl=roang.**

3° Le **Ping=pann** « mesure égale », n'a pas de temps fort du tout. C'est encore un 2/4 employé en **erl=roang.**

4° Le **Siao=leou=se** « petit Six-quatre », est encore un 2/4, mais au 2e temps fortement accentué. Il est particulier au **pang=dze** (v. ouv. du **Ta teng tiènn**).

5° Le **sann=yènn y=pann** « trois temps faibles, un temps fort » (appelé aussi **tcheng pann** « mesure correcte »; ou **mann pann** « mesure lente » ; ou **ting pann** « mesure de tête »). C'est un 4/4 dont le premier temps est fortement accentué, et le troisième légèrement marqué. (Voir ouverture du **Tsroé=ping chann,** etc.). Le mouvement est assez lent. Usité en **erl=roang.**

6° Le **Prong pann** « mesure saisissante », est plus rapide, et le premier des quatre temps est moins marqué. Il est particulier à l'une des divisions du **Erl=roang,** le **si=pi.**

7° Le **Tsiènn pann** « mesure aiguë », est aussi un 4/4, mais dont le dernier temps est le plus fort, le deuxième étant un peu marqué.

8° Dans le **Roé=long Tsing** « ton du dragon enroulé », un 4/4, il n'y a pour ainsi dire pas de temps accentué, c'est-à-dire qu'ils le sont tous, avec un mouvement lent

et grave. On l'a considéré longtemps comme une division du **erl=roang.** Plusieurs opéras sont écrits ainsi : **Roang=tsin=traé ; Prong=pei ; Lou=ngann tcheou ; Tsring=song=ling.**

9° Le **se=yènn y=pann** « quatre temps faibles et un fort », est nettement un rythme sur notre 4/4. Il peut se représenter par deux noires, deux croches et une noire, avec le premier temps fortement accentué. Les Chinois, en le battant, battent toujours les deux croches du troisième temps. Il est spécial au genre **Kroun=tsing** et se retrouve dans beaucoup de mélodies évoquant l'Asie Centrale (voir 9e chant du **Tchao tsiunn tchrou=saé**).

10° Les **pei=léou** « Les saules du Nord », est un 4/8, qui pourrait se décrire par deux doubles-croches, une croche et quatre doubles croches (ou une noire). Le temps fort est le troisième ; le premier est aussi un peu accentué. C'est le rythme des chants d'amour (voir **Ta Tsiu Kang**).

11° Le **nann=louo** « Les gongs du Sud », est coupé de longs silences et de syncopes et contretemps. Ce serait une des rares mesures ternaires de la Chine.

Puis viennent les récitatifs :

1° **Ou pann** « sans planchettes », à temps peu marqués : il se divise en : a) **yao pann** « agitato », rapide et passionné. Les planchettes sont frappées presque sur chaque note (acte I du **Tsiong lin yènn**) ; b) **léou=choé pann** « l'eau qui coule » égal et paisible. mais rapide ; c) **tao pann** « renversé », lent et comprenant plusieurs notes par mot. On l'emploie dans le **Erl roang** et le **si pi.** Les textes musicaux le signalent par des lignes de 3 points. Il correspond généralement à notre 3/4. (Ouverture du **Tsiong lin yènn**).

2° le **Touo=pann** « nombreuses mesures » à chaque note accentuée, divisé en : a) **p'ing=pann** (ou **se ping tiao**) notre 2/4 sans temps marqué, employé exclusivement en **Erl=roang** (débuts du 3e acte du **Tsiong=lin yènn**) ; b) **chou=pann,** « mesures nombreuses » rapide avec des mots prononcés clairement (notre 2/4 ; c) **choang pann** « mesure double », lent ; d) **sann=pann** « mesure relâchée », rapides avec de nombreux silences ou pauses, et des syncopes ou contretemps (acte I, scène II du **Tsroé ping chann**).

***

§ **Genres.** — Mais, en plus des rythmes, les Chinois ont encore des « genres » les **tsing** (prononc. de théâtre pour **Tsiang**), « accents », comparables à nos « carac-

tères », car ils employent chacun des rythmes spéciaux et semblent provenir de régions différentes d'Asie Orientale.

Ces genres sont au nombre de quatre : le **erl=roang,** le **pang=dze,** le **kroun=tsing** et le **kao=tsing** (ou **Y=tsing**), dont chacun possède un caractère spécial et un orchestre de composition différente. Ils ont même des termes musicaux et signes sans rapports l'un avec l'autre. Les écrivains théoriques ne veulent reconnaître que deux genres : les **nann tsiu** « chants du Sud », pour lesquels il y a beaucoup de notes pour peu de mots, ceux-ci étant placés généralement sur les temps faibles (comme dans le **kroun=tsing** et le **kao=tsing**); et les **pei tsiu** « chants du Nord », qui ont presque autant de notes que de mots, ceux-ci étant alors placés sur les temps forts (comme dans le **erl=roang** et le **pang=dze**). Mais cette division littéraire est inconnue des musiciens. L'on rattache aussi, littérairement, chaque genre à l'un des points de la boussole : **erl=roang** à l'Est ; **pang=dze,** à l'Ouest ; **kroun=tsing,** au Sud ; **kao=tsing**, au Nord.

1° **Kroun tsing** « tonalité du kroun » (les monts Kroun-loun du Tibet, ou le Kroun-yang, région du Yun-nan ?) Il est caractériser par ses rythmes **y yènn y pann** et **se yènn y pann**), et par son orchestre (flûte **ti=tse,** hautbois **so=na,** guitares, et comme instruments rythmiques, le grand tambour avec les habituels **tann=p'i** tambour de bois, planchettes **pann,** gongs et cymbales). Les mots sont généralement chantés sur plusieurs notes, et parfois le temps fort est sur le dernier temps, comme dans les chants arabes (voir 9e chant du **Tchao=tsiunn tchrou Saé**).

Il est considéré comme le plus ancien, l'ancêtre de tous les autres. La tradition est qu'il vient du Sud, tel qu'il était connu des anciens, c'est-à-dire Yun-nan, ou Birmanie, ou Indes ou monts Kroun-loun, au pied desquels naquit un certain Oé Léang-fou, qui réorganisa les orchestres sous la dynastie mongole des Yuann (XIIIe et XIVe siècles : voir **Oènn=Sio=che,** ch. 4, p. 22). L'Empereur Siuann-tsong de Trang, en 742, avait déjà fait adopter de nombreuses mélodies de l'Asie Centrale, Kann-Sou et Turkestan.

Or, toutes les pièces de la dynastie Yuann (appelées communément **kroun=tsiu erl** « chants de Kroun »), avaient été mises en musique sur des airs populaires de l'époque (voir préface du **Yuann=jènn=paé=tchong**). Beaucoup d'entre ceux-ci évoquent curieusement des rythmes d'Asie Centrale ou même de Perse (9e chant du **Tchao=tsiunn tchrou=saé,** par exemple).

Les opéras et ballets en **kroun=tsing** les plus souvent joués, sont : **Siao Fang=niou** « Le Petit Pâtre », que l'on dit dater du VIIIe siècle ; **Yé Siou roa=ting** « L'arrêt

nocturne dans un pavillon fleuri » ; **Tchao=tsiunn tchrou=saé** « La Princesse en dehors des frontières » ; **Sou Ro** « La réunion à Sou » ; **Siu=ko ; Tsinn chann** Se « Le monastère de la Colline d'or » ; **Trann=tchoang** « L'Espion à la ferme » ; **Choé=liènn tong** « La caverne du rideau d'eau », etc.

2° **Erl=roang** « Les deux Roang », (ou **Tsing=tsing** « tonalité de la capitale » ; ou **Roé=tsing** « ton du Ngann-roé » ; et aussi **Niou** « le nœud », **loann=trann** « le jeu confus » ; **Ngo=tiao** « tonalité de Ngo, au Rou-pei). Il est caractérisé par la présence constante du temps fort sur le premier temps des mesures, et par la composition de l'orchestre (violons **rou=tsinn** ; guitares **yue=tsinn** et **nann=siènn-tse ;** et pour le rythme, le **tann=p'i** tambour de bois, planchettes **pann,** grands et petits gongs, grandes et petites cymbales). Ce genre est moins mélodieux que le **kroun=tsing,** mais moins violent que le **pang=dze** et moins solennel que le **kao=tsing.**

Son nom est supposé lui venir de deux villages de la province du Rou-pei (**Roang=kang** et **Roang=pro**) dont les habitants étaient célèbres pour leurs dons musicaux. Ce nom était inconnu avant la période Siènn-fong (1851-1862). D'autre part, d'après l'encyclopédie **Tsre=yuann** (article **Erl=roang) :** « on l'appelle Ngo-tiao, ton du Rou-pei, où il a été inventé. Plus tard, il se développa dans la province voisine, le Ngan-roé (région de Che-menn, Trong-tchreng et Siou-ning), et fut appelé pour cela **Roé=tiao,** son du Ngan-roé. Puis, au milieu du XVIIe siècle, quand la dynastie mandchoue de Tsring occupa le Trône, un grand nombre de fonctionnaires du Ngan-roé, ayant été nommés à la capitale, y introduisirent la musique de leur pays, en l'appelant alors **Tsing=Tiao,** ton de la capitale. »

Ce **Erl=roang** est d'ailleurs divisé en trois groupes qui diffèrent de hauteur : le **erl=roang,** le **si=pi,** le **fann=tiao** (fann erl-roang), qui se succèdent dans un même opéra.

a) **Erl=roang :** l'expression normale du genre, et la plus basse (un degré moins haut que le **si=pi ;** quatre moins haut que le **fann=tiao**). Le violon **rou=tsinn** est accordé de manière à ce que la corde (lao-siènn) donne le premier degré, **ro** (en principe le fa) et l'autre, le cinquième degré, **tchre** (le do).

Les opéras connus sont : **Sing=lou Siunn dze** « Instruire son fils en voyageant »; **Tiao tsinn=cheng** « Se suspendre au son de l'or » ; **Tchann prou=koann** « La prise de Prou-koann » ; **Tchou=cha tchre** « Le signe de cinabre » ; **Sann=niang tsiao=dze** « La troisième épouse élève le fils », etc.

b) Le **Si=pi** « Peau occidentale », est plus haut d'un degré chinois que le erl-roang.

et plus bas de trois degrés chinois que le **fann=tiao.** Le violon **rou=tsinn** est accordé, la grosse corde en **se** (deuxième note. sol), et l'autre en **kong** (sixième note, ré). Le fait curieux est que si les violons sont accordés plus haut d'un degré, et jouent plus haut, les mélodies sont plus basses d'un degré que dans le **erl=roang.**

Les œuvres les plus célèbres en **si=pi** sont : **Oann=cha tsi** « Le stratagème des sables de la Wann » ; **Tchouo fang Tsrao** « Prise et délivrance de Tsrao Tsrao » ; **Ou Tsia pro** « Le coteau de la famille militaire », etc.

c) Le **Fann=tiao** (ou fann erl-roang), est de quatre degrés chinois plus élevé que le **erl=roang ;** mais les violons sont accordés de la même manière.

Les plus connus des opéras en **fann=tiao** sont : **Yu=tcheou fong** « Le pic de l'univers ; **Tsi Tsiang** « Sacrifice au Fleuve ».

Il faut encore classer dans le **Erl=roang** un autre genre, le **Nann pang dze** « Pang dze du Sud », qui emploie le même orchestre que le **erl=roang,** et joue constamment en **si=pi.** Des œuvres très connues sont ainsi classées : **Tsroé=ping chann** « Le Mont de l'écran en martin-pêcheur »; **Ou long yuann** « La cour du Dragon noir », etc.

3° **Pang dze** « Le bâton » (en style littéraire, **Tsrinn tsing** « ton du Chenn-si », ou **Tchoé tsing** « ton soufflant »). Il doit son nom à la prédominance de la claquette rythmique **pang dze** dans son orchestre, qui seul possède cet instrument. Il comprend encore des instruments spéciaux ; les violons **rou=rou** et **Erl=kou=dze.** Parfois la flûte (**ti dze**), et le hautbois (**So=na**). Et toujours le **tann=p'i,** les **pann,** gongs et cymbales. Le rythme emploie beaucoup les syncopes, et donne une accentuation constante au dernier temps de la mesure (presque toujours 2/4).

Les tonalités sont souvent hautes et aiguës ; le mouvement est souvent agité, passionné. Le **pann=dze** est supposé être en **si=pi,** mais est en réalité une octave plus haut.

On le dit venu de la région de Si-ngann (Tchrang-ngann, l'ancienne capitale de la dynastie Trang) et daterait du début du siècle dernier.

Les œuvres les plus célèbres sont : **Ta teng tiènn :** « La grande montée vers le ciel » ; **Tse=meï ngann** « La cause de Tse-meï ; **Tchoang koann kao :** « La double accusation des fonctionnaires » ; **Fenn=ro oann** « La courbe de la rivière Fenn ; **Ta kou ma Tsrao** (disque n° 33301 ; 1 et 2).

4° Le **Kao=Tsing** (or Y Tsing) « ton élevé ». Il est caractérisé par une ouverture très lente et solennelle, sur des notes prolongées et tremblées, dans un ton grave et

avec la voix naturelle. L'orchestre comprend des flûtes et des **so=na,** avec les instruments à percussion habituels, comme pour le **Kroun=tsing.**

On le dit venir du nord, et cependant, il fut longtemps en honneur dans les provinces du sud (voir **Si=tsi ta=koann,** p. 16). Il était en grande vogue à Péking il y a une cinquantaine d'années ; mais n'y est plus chanté que dans deux théâtres (**T'iènn lo yuann,** et **Koang sing yuann**).

Il comprenait les subdivisions **Roang=meï tsing** « Le ton du Prunier jaune », et les **Roa=kou Si** « pièces du tambour fleuri ».

Les œuvres principales du répertoire sont : **Ping tcha** « La glace soudaine » ; **Kroaé=ro linn** « La forêt du plaisir » ; **Ou Kong ling** « La conduite du duc de Ou » ; **Krao tsre** « L'examen des poèmes » ; **Tsrao tchao** « Le certificat en herbes » ; **Peï tsiènn** « Monnaie du Nord » ; **Ta fou** « Frapper son père ».

***

L'harmonie et la polyphonie n'ont pas été étudiées et réduites en formules écrites. Le goût musical de l'exécutant est sa seule règle pour le contrepoint ou l'harmonie.

Cependant, les violons exécutent souvent des broderies sur le thème donné par le chanteur. Les guitares jouent toujours des motifs qui constituent de véritables accompagnements. Les musiciens chinois ont donc nettement le sentiment et le goût, d'un côté des sons concomitants, et, de l'autre, de la marche simultanée de deux parties différentes.

En tout cas, quand je connaissais bien la mélodie exécutée, je percevais toujours, dans la violence des accompagnements et dans la masse étourdissante des sons rythmiques, des harmonies infiniment nombreuses, délicates et variées.

***

Composition. — La fantaisie libre de l'accompagnement supprime la nécessité d'écrire les parties d'orchestre. Le rôle du compositeur se réduit en principe à l'invention de la mélodie et du rythme.

Or, presque toutes les mélodies actuelles sont supposées venir de l'antiquité. Leur nombre ne doit pas être inférieur à un millier, au moins. Le **Si Krao** donne le texte de 323 livrets, tous chantés sur des mélodies spéciales.

Aux XIIIe et XIVe siècles de notre ère, ces mélodies étaient connues par le nom du

poème populaire qui les accompagnait : **Si-tsiang-yue** « La lune sur le Fleuve de l'Ouest » ; **Mann-ting Siang** « Les parfums emplissent la salle ». Nous disions, autrefois, en France : « Sur l'air de Madame Angot ».

Le travail du compositeur se réduit donc à l'adaptation de nouveaux livrets aux anciennes mélodies, ce qui est fait généralement pour chaque chanteur, par le violoniste ou flûtiste, qui est comme son ombre. Un autre musicien choisit souvent un autre motif pour le même texte, de sorte que certaines pièces sont chantées sur plusieurs thèmes musicaux.

Le résultat est que l'on ignore le nom des compositeurs, aussi bien anciens que modernes. Ils n'ont ainsi ni gloire, ni profit, car aucun pourcentage ne leur revient sur l'exécution. D'ailleurs il n'y a pas de Société des Auteurs dramatiques. La propriété artistique et littéraire est de reconnaissance toute récente.

La tradition, cependant, impose une certaine forme pour les opéras. Avant que la pièce ne commence, il y a toujours un grand tapage de gongs, cymbales, **tann-p'i** et grand tambour. C'est le **tchrong-treou.**

Puis, vient l'ouverture (**tsri-pann** « mesure pour commencer », qui a depuis deux notes (dans le genre **Roé-long-tsing**), jusqu'à une trentaine de mesures (dans le **Kroun-tsing**). Nous en donnons plusieurs exemples.

Au milieu des chants, et entre les chants, pour laisser les chanteurs respirer, l'orchestre joue des « passages-de-porte » **Kwo-menn,** qui servent pour beaucoup d'opéras différents. Nous en donnons quelques exemples.

Puis il y a de véritables leit-motivs. les **ya-ti** « flûtes élégantes », qui se retrouvent dans tous les opéras et correspondent à certains sentiments. Il y a les **ya-ti** de la colère, du désespoir, de la déclaration d'amour mal placée, des querelles amoureuses, de l'ivresse, de la toilette féminine, etc. Ils ne servent jamais pour le chant, et sont joués par l'orchestre pendant la pantomime correspondante. Je donne la plupart des **ya-ti** à la fin de ce volume.

D'autres motifs passe-partout, les **praé dze** « cortèges », sont des hymnes ou marches. J'ai noté une marche funèbre, le **Krou Roang-tiènn** « lamentations vers le Ciel Auguste », joué durant les sacrifices aux Ancêtres. La **Ta kraé-menn** « Grande ouverture de portes », est jouée pour les processions de mariages ou de troupes ; c'est une marche nuptiale ou triomphale.

Il y a, enfin, les jeux spéciaux de gongs et cymbales pendant les combats, les entrées, etc. (voir gongs, p. 96).

L'orchestration étant réglée pour chaque genre, le choix du compositeur est

réduit à l'emploi plus ou moins grand de chaque instrument, et c'est là le rôle du premier musicien de l'orchestre.

*
* *

La notation moderne est loin d'être aussi précise et complète que la nôtre. Sa dernière mise au point date de la République, en 1912.

Les notes sont des idéogrammes de l'écriture courante. Ce sont :

1° Pour « l'octave inférieure » **ti** :

乙	上	尺	工	凡
y	chang	tchre	Kong	Fann

2° Pour « l'octave fondamentale » **penn** :

合	四	乙	上	尺	工	凡
Ro	se	y	chang	tchre	Kong	Fann

3° Pour « l'octave élevée » **kao** :

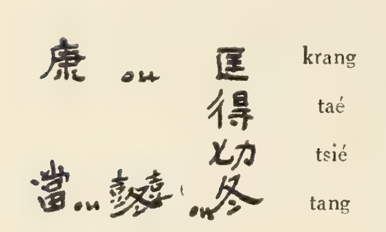
六	五	亿	仩	伬	仜	仉
Léou	ou	y	chang	tchre	Kong	Fann

4° Pour « l'octave sauvage » **ye** :

亻六	伍
Léou	ou

L'on remarquera : 1° que les trois **y,** les trois **chang,** etc., sont à l'octave l'un de l'autre; 2° Que sur les sept signes de l'octave fondamentale et les deux premiers signes de l'octave élevée, il en est cinq, **kong, se, chang, tchre, léou,** qui datent de la plus haute antiquité; trois, **y, fann** et **ro,** du XIIIe siècle ap. J.-C.; et un, **ou,** du XVe); 3° Que les signes de l'octave inférieure sont les signes anciens, mais modifiés par un petit crochet à droite ; tandis que ceux de l'octave élevée sont modifiés par un petit signe à gauche. L'Encyclopédie **Tsre yuan** (art. **Koann=che=prou,** cité plus haut), ajoute que le signe **Keou** est encore employé parfois comme altération entre **chang** et **tchre.**

Pour ce qui est des sons représentés par ces signes, plusieurs auteurs européens ont trouvé que **ro,** premier degré, correspondait à **do.** Pour moi, je n'ai trouvé en Chine qu'un seul document authentique, dont je donne d'ailleurs la reproduction. C'est l'Hymne national de la République. Il est en trois notations différentes, l'une sous l'autre, et **Ro** y correspond à notre **fa,** placé entre les deux lignes inférieures de la portée. Les violons accordés en **ro=tchre** m'ont souvent donné fa-ré.



La phrase musicale s'écrit comme la phrase littéraire, en lignes verticales, de haut en bas; les colonnes s'alignent de la droite vers la gauche. Quand il y a chant et accompagnement, les colonnes se serrent l'une contre l'autre par groupes, ce qui correspond, en somme à notre portée. Et dans chaque groupe, l'on inscrit d'abord la colonne du rythme; puis, à gauche, les notes de la mélodie; plus à gauche encore, la colonne du texte chanté ; puis les indications d'accompagnement et d'instruments pour lesquels il y a des signes conventionnels (**krang** pour le grand gong; **taé** pour le petit gong; **tsié** pour les cymbales; **tang** pour le tambour).

Les mesures ne sont pas séparées l'une de l'autre par un signe quelconque, mais se reconnaissent simplement par les indications du rythme.

Les rythmes sont indiqués, tout d'abord au début du morceau et chaque fois qu'il y a changement, par la mesure, **pann** (**y=yènn=y=pann,** ou **yuann=pann,** etc...). Puis, tout le long du morceau, le temps fort principal est marqué par une petite croix de Saint-André, placée à droite de la note ainsi appuyée.

Les temps faibles, dans chaque mesure, sont indiqués de différentes manières : 1° Dans le **y=yènn=y=pann** (notre 2/4), ils sont marqués, à droite, d'un petit cercle. 2° dans le **sann-yènn=y=pann** (notre 4/4), le deuxième et le quatrième temps, qui sont faibles, sont marqués d'un point ou d'une virgule; et le troisième temps, qui est légèrement appuyé, est marqué d'un cercle. 3° Pour le **yao pann** et le **chou pann,** des points ou des virgules renversés sont placés à droite de chaque note.

Il n'existe rien pour les altérations, rien pour les silences, rien pour la valeur de chacune des notes contenues dans un temps d'une mesure (l'Hymne de la République donne cependant un petit triangle pour marquer une note longue se prolongeant sur la première partie du temps suivant).

Ce système, suffisant pour la lecture d'un morceau connu, rend incertain le déchiffrement d'une mélodie nouvelle.

***

Les Musiciens. — Les musiciens, en Chine, sont divisés en deux grandes classes : les orchestres de théâtre, qui ont une situation supérieure, souvent prospère, et les exécutants pour procession de mariage ou d'enterrement, qui sont, en réalité, des faiseurs de bruit, et ne sont pas très respectés.

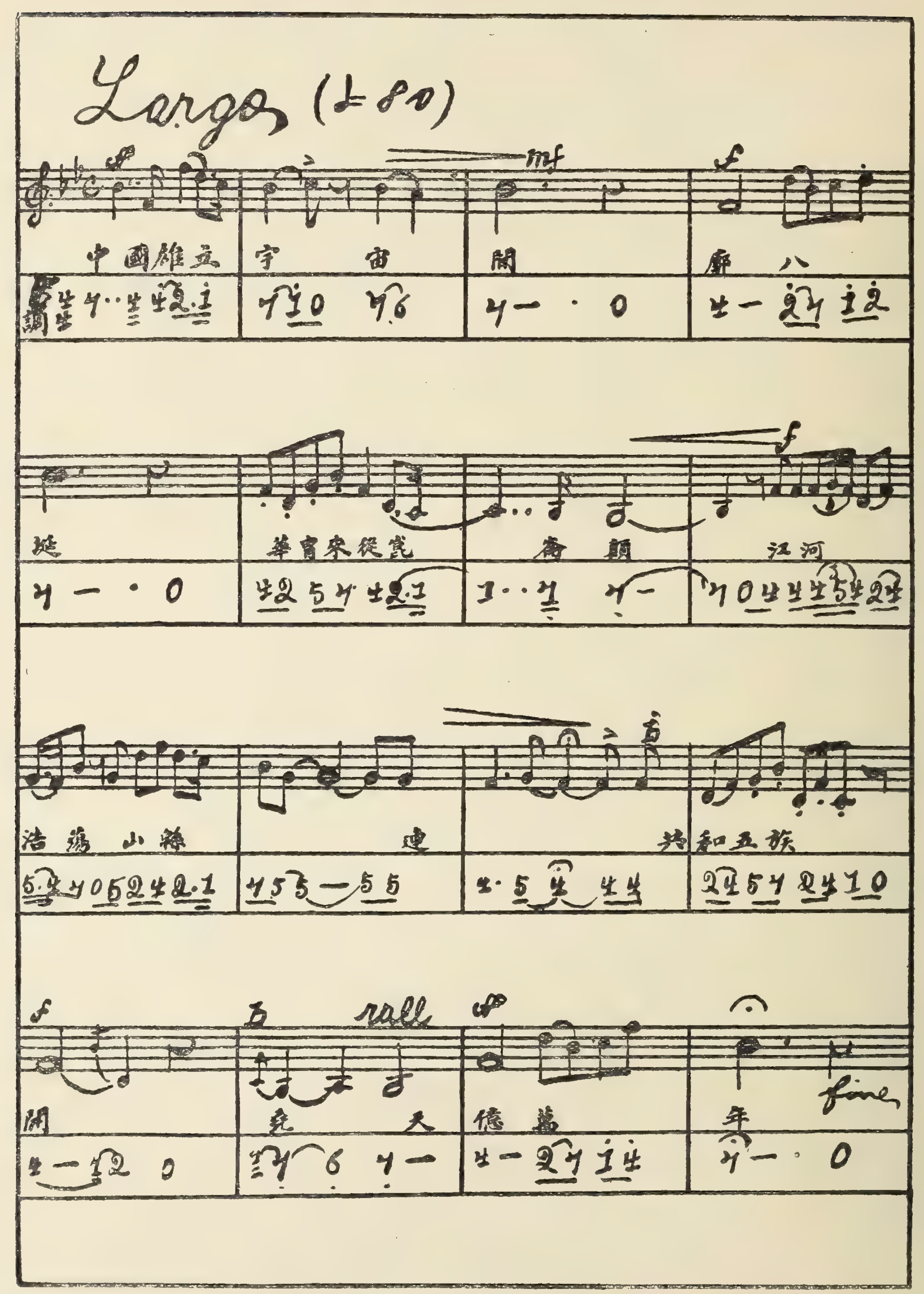
Les musiciens de théâtre sont assez bien payés, et gagnent bien davantage qu'un lettré sans poste officiel. Les violonistes, qui sont, il est vrai, privilégiés, arrivent à se faire plusieurs centaines de dollars par mois. Ils touchent d'abord une mensualité fixe de vingt dollars de chaque théâtre où ils jouent (et ils peuvent jouer dans trois et quatre théâtres différents). Engagés à la journée, ils gagnent entre un et deux dollars. Mais les violonistes ont encore des pourcentages ou des gratifications régulières donnés par les chanteurs auxquels ils se sont attachés et dont ils sont les répétiteurs, professeurs et premiers musiciens obligés. Les autres exécutants sont payés dix dollars au mois ; un dollar par jour, avec des gratifications souvent importantes.

La situation morale des musiciens s'est accrue de tout ce que, depuis la Révolution de 1911, le pouvoir des fonctionnaires a perdu. Les privilèges de ces derniers ayant en grande partie, disparu, il n'est plus resté que la question argent. Le prestige du théâtre et de tout ce qui s'en approche a beaucoup grandi aussi, et les musiciens en ont profité.

Autrefois, et jusqu'au début du XVIIIe siècle, par une coutume incompréhensible, les musiciens (« les mains qui soufflent », **tchroé-cheou** ; les « mains de tambour », **kou-cheou** ; et les « sons purs », **tsring-ynn**), étaient classés comme **pi-tsiènn** « plébéïens et vils » (par opposition avec les **leang-minn** « peuple honnête », et **ta-sing** « grandes familles »), et inscrits sur un registre spécial du cens. Dans deux provinces même, (Chann-si et Chenn-si), ceux qui étaient enregistrés comme **pi-tsiènn,** et leurs descendants à la troisième génération, étaient exclus, dans ces provinces, des examens littéraires donnant accès aux positions gouvernementales. Un décret de 1723 (première année Tsiènn-long) abolit ces étranges restrictions. La grande égalisation des classes amenée par la Révolution de 1911, acheva de détruire ce préjugé. La position des musiciens chinois est de plus en plus comme celle de leurs confrères d'Europe, en rapport avec leur fortune, laquelle dépend de leur succès.

Les écoles de musique n'existent pas : chaque grand musicien a des élèves qu'il

國樂正譜



Hymne de la République

國樂樂章

中國雄立宇宙間
廓八埏
華冑來從崑崙巔
江河浩蕩山綿連
共和五族開堯天
億萬年

écrit en trois notations

forme. A Peking, un groupe de fonctionnaires avait fondé une école, vers 1912, dans le **Léou-li-tchrang.** On y enseignait aussi la notation européenne. Mais cet effort n'a pas duré.

A l'heure actuelle, l'usage d'instruments européens pour les orchestres de l'armée et de la marine a fait connaître la musique européenne dans les provinces éloignées. On compte plus de cinquante orchestres et près de deux mille exécutants de ce genre en Chine.

Le premier orchestre chinois jouant avec des instruments européens fut organisé pour le célèbre Li Rong-tchang, alors vice-roi du Tcheli, à Tientsin, vers 1880. Un autre orchestre fut formé en même temps pour la municipalité de la ville aussi, par M. Biégel, des Douanes Impériales. En 1888, sir Robert Hart, Inspecteur général des Douanes Impériales, eut aussi son orchestre. Bientôt, les Allemands, de Tsing-tao, formèrent des orchestres militaires qui aidèrent à dresser des troupes au « pas-de-l'oie ». Le comte de Rotrou, haut fonctionnaire des chemins de fer, et fervent de musique, a présidé, il y a peu d'années, à la formation d'un orchestre de la marine à Péking.

*
* *

INSTRUMENTS

Je ne m'occuperai ici que des instruments employés au théâtre. Pour montrer cependant la différence avec les orchestres de musique sacrée, je donne de ceux-ci deux photographies d'ensemble, le détail étant expliqué dans ma **Musique en Chine** (E. Leroux, 1910).

Les instruments de théâtre sont :

1° Les voix (homme, femme et enfants).

2° Les cordes : a) frottées : violons **rou-tsinn, rou-rou, se-kenn siènn** et **erl-kou dze** ; b) grattées : les guitares **yue-tsinn, ta-siènn dze** et **nann-siènn dze.**

3° à vent : a) à anche : hautbois **so-na** et **kraé-ti** ; b) à sifflet : flûte **ti-dze.**

4° à percussion : a) avec une peau : **ta-kou** grand tambour ; tambour de bois, **tann-p'i** ; b) durs : les planchettes **pann, le** battoir **pang-dze,** les gongs **louo** et les cymbales **pouo.**

La même remarque peut être dite de tous ces instruments : ils sont faits de matériaux inférieurs, et préparés sans souci de précision. Le climat extrême du nord de la Chine a, sur leur dilatation et leur contraction, une puissante action qui change constamment leurs effets.

Cependant, il est curieux de constater que les Européens demandent à leurs instruments de produire le minimum d'harmoniques, alors que les Chinois cherchent à en avoir le plus grand nombre. On sait d'abord que tout corps vibrant (corde, ou air dans un tube) produit un son fondamental puis des sons concomitants appelés harmoniques (1° son fondamental; 2° l'octave ; 3° quinte juste supérieure ; 4° quarte majeure ; 5° tierce majeure ; 6° tierce mineure ; 7° une autre tierce mineure ; 8° seconde majeure ; 9° une autre seconde majeure ; 10° une seconde mineure). Puis, que tous ces harmoniques ne sont pas produits toujours et en toutes circonstances. Selon le point où la corde est attaquée (ou si l'on perce un trou dans le tube) un certain nombre d'harmoniques (pairs ou impairs) sont supprimés. Le nombre d'harmoniques restant aide à constituer le timbre de chaque instrument.

Or, les cordes des violons en Europe, sont courtes et attaquées au milieu. En Chine, elles sont longues et attaquées aux extrémités.

1° Les voix.

La Chine ne connaît aucune de nos classifications de voix en basse-taille, baryton, ténor, soprano, etc.

La faveur du public va directement et seulement aux registres élevés, **Kao tiao :** de sorte que les chanteurs emploient surtout la voix de tête **tsia=ynn** « voix de fausset » et rarement la voix de poitrine **tchenn ynn** « véritable voix ». Ils arrivent d'ailleurs à des résultats surprenants et donnent tous le ré de l'octave que l'Alboni atteignait quelquefois. Trann Tsinn-Prei, à 60 ans, couvrait encore deux octaves un quart, et donnait le si de l'octave supérieure. Les voix de basse sont inconnues, ce qui fait un contraste étrange avec les Russes. Le plus bas, c'est le baryton, employé souvent dans le genre **Kao=tsing.**

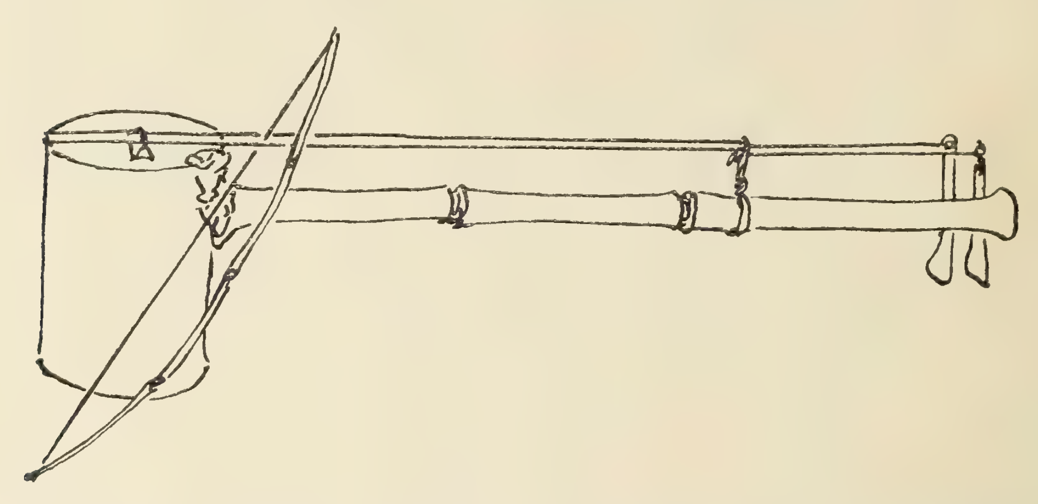
Les enfants sont entraînés durement dès l'âge de 6 ans, et paraissent en scène dès 12 et 13 ans dans des rôles importants (surtout de femmes). Leur mémoire musicale est incroyable. A 13 ans, Mlle Sou Lann-fang déjà célèbre, pouvait chanter, sans répétition préalable, l'un quelconque des 40 ou 50 opéras de son répertoire.

2° — Instruments à cordes.

A) **Rou=tsinn** « luth des Barbares de l'Asie Centrale » (**Rou=tsi=erl** à Péking ; **Rou=tsrinn** dans le Centre).

C'est un violon, mais à deux cordes, et dont la boîte de résonnance est formée par un tube de bambou long de vingt à vingt-cinq centimètres, et d'environ dix cen-

timètres de diamètre. Une peau de serpent couvre le haut et soutient un petit chevalet (**ma=dze**), sur lequel passe les cordes. Le bas est ouvert. Ce dispositif, à l'amplification de sonorité que la caisse fermée de nos violons assure aux vibrations des cordes, ajoute un ébranlement de l'air dans le tube ouvert, qui produit comme un effet d'orgue, et donne une intensité incroyable à ce petit instrument.



Le manche est un bambou d'environ un centimètre et demi de diamètre, et cinquante centimètres de long. Deux chevilles traversent l'extrémité.

Un crochet, le **tsiènn=tsinn** « mille pièces d'or », qui est mobile, est placé vers le tiers du manche et tend les cordes ; il fait office de sillet.

L'archet (**kong dze**) « l'arc », fait de crins, passe entre les deux cordes. La partie inférieure des crins frotte une corde ; et la partie supérieure, l'autre corde.

Les cordes (**siènn tse**) « les fils », sont en soie. La plus épaisse et la moins tendue est appelée **li=siènn** « intérieure ». ou **lao=siènn** « la vieille corde ». Elle est formée de trois fils et se commande par le pouce. La seconde, **oaé=siènn** « extérieure », ou **erl=siènn** « la seconde », n'a qu'un fil, et se commande par l'index et le médius, ou même le petit doigt.

L'archet est manié de façon à frotter constamment le bord de la boîte sonore en un point où se trouve un paquet de colophane.

Les cordes, en conséquence, ne sont pas attaquées au milieu de leur longueur, comme dans nos violons (ce qui coupe les cordes en deux au point de vue des harmoniques), mais à leur extrémité inférieure, ce qui donne le maximum d'harmoniques. La finesse extrême de la seconde corde assure des vibrations secondaires particulièrement aiguës. Ceci, joint aux vibrations de l'air ébranlé dans le tube, donne un timbre extraordinaire à l'instrument.





1. Boutique de luthier à Peking.
2. Petit orchestre de théâtre à Peking.

Les deux cordes sont toujours accordées à intervalle d'une quinte juste. En **erl=roang,** elles donnent **ro=tchre** (1[er] et 5[e] degrés), généralement fa-do de l'octave 3 (la plus basse de la clef de sol). En **si=pi, se kong** (2[e] et 6[e] degrés) ; sol-mi. En **fann=tiao, ro=tchre.**

Le peu d'étendue de l'instrument oblige à de fréquentes sautes d'octave. Il ne donne guère plus d'une octave et demie.

Le **rou=tsinn** est caractéristique des orchestres pour le genre **Erl=roang** (**si=pi** et **fann=tiao**). C'est un des grands favoris des musiciens amateurs dans le nord et le centre.

Il serait d'origine septentrionale, d'après le **Siu Oenn-siènn trong=krao,** et aurait été importé par les **Tsinn, Liao** et **Yuann,** vers les Xᵉ et XIIᵉ siècles de notre ère. Le Catalogue du Musée du Conservatoire, par M. Chauquel (p. 199 ; éd. de 1884), considère que c'est l'antique ravanastron hindou, qui aurait été importé en Chine. Le nom chinois « luth des Barbares de l'Asie Centrale », indique que la route de terre fut suivie.

B) **Erl=kou=dze** « deux tambours » (ou **Erl=trong**) « deux tubes ».

Ce violon reproduit le **Rou=tsinn,** mais avec des dimensions plus grandes. La longueur du tube dépasse quarante centimètres, avec un diamètre de près de dix-huit cent. La plaque vibrante n'est plus une peau, mais une fine planche de bois. Le manche dépasse soixante-dix centimètres de long.

Les deux cordes sont aussi accordées en quinte juste. L'étendue est plus grande; il couvre deux octaves, depuis le sol de l'octave 2 (la plus élevée de la clef de fa) jusqu'au sol de l'octave 4. Il est toujours accordé en **si=pi,** c'est-à-dire **se=kong** (2[e] et 6[e] degrés).

Il est employé surtout pour accompagner (avec les guitares **nann=siènn=dze** et **yue=tsinn**), les « chansons élégantes et claires », **oenn=ming tsre,** sortes de romances. Mais il figure très souvent dans les orchestres de **pang=dze,** où sa puissance renforce le violon principal, qui est le **rou=rou.**

C) **Se kenn=siènn** « Les quatre fils ».

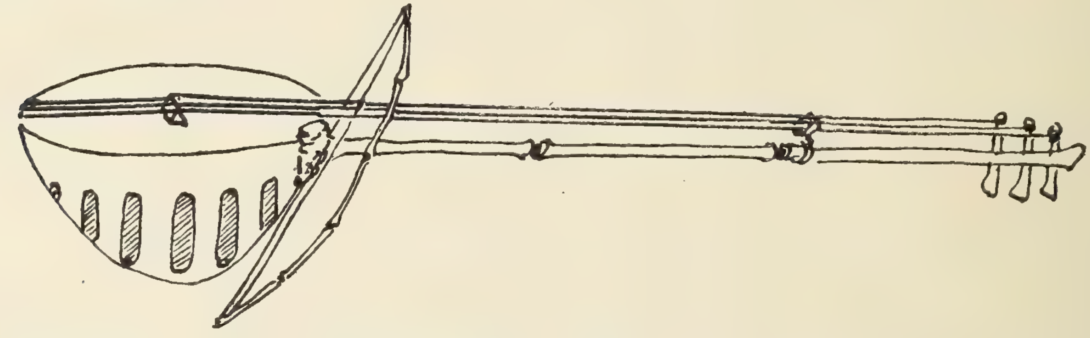
Ce violon a la même apparence générale que le **rou=tsinn** et le **erl=kou=dze,** mais il a quatre cordes qui jouent deux par deux. La première et la troisième sont des **lao=siènn** à trois fils, accordées à l'unisson ; la deuxième et la quatrième, des **erl=siènn** à un fil, accordées aussi à l'unisson.

L'archet a deux groupes de crins qui passent entre les quatre cordes, de manière à en attaquer deux à la fois.

Les **Se=kenn-siènn** accompagnent les chants **ko=dze** et **Siao=tsiu=erl,** qui sont du genre comique. Il figure sur la scène quand un de ces chants est introduit dans une pièce, mais ne fait pas partie régulièrement des orchestres.

D) **Rou=rou** « appel-appel ».

Ce violon est un peu différent des modèles précédents. La boîte, au lieu d'être un tube de bambou, est une demi-calebasse percée de nombreux trous. La surface vibrante, qui a près de quinze centimètres de diamètre, est une plaque de bois mince. Quelquefois, la boîte est faite de bois dur (**nann=mou**), mais en forme de calebasse et percée des mêmes trous.



Le manche a près de soixante-quinze centimètres de long, et les cordes ont par conséquent, des vibrations plus longues. Il y a trois cordes, accordées en quintes justes. La première donne généralement le sol de l'octave 2 (la plus haute de la clef de fa) ; la seconde, le ré de l'octave 3 ; la troisième le la de l'octave 3.

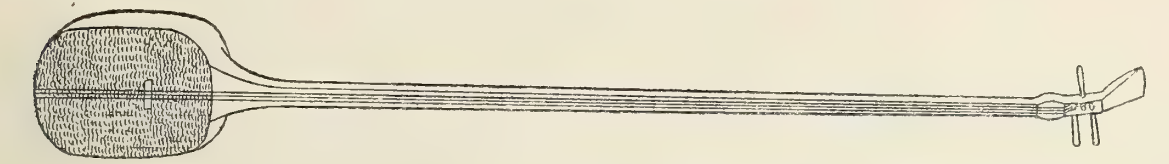
Le point curieux est que l'archet a deux groupes de crins, et qu'il attaque ainsi toujours deux cordes à la fois.

Cet instrument est particulier aux orchestres de **pang=dze.** Il vient, paraît-il, de la province du Chenn-Si.

E) **Nann=siènn dze** « Cordes du Sud » (ou **Sann=Siènn** « Les trois cordes »).

Cette curieuse petite guitare à manche démesuré, possède une boîte oblongue de quinze centimètres de long sur dix centimètres de large, avec une épaisseur de cinq à six centimètres. Le cadre est fait de bois dur **nann=mou.** Les faces supérieure et inférieure sont tendues de peau de serpent. Un petit chevalet soutient les cordes, qui sont au nombre de trois : une de trois fils de soie, la **lao siènn ;** une de deux fils, **tsre Siènn** « la seconde » ; une d'un fil **erl siènn.** Elles sont accordées soit en une quarte et une quinte ascendantes, soit en seconde-majeure et quinte juste ; généralement près

de do (au-dessous des lignes) fa do, ou do-ré-la. La corde centrale n'est jamais changée pendant le jeu. La **lao=siènn** est commandée par le pouce, et la **erl=siènn** par les autres doigts. On les attaque avec l'ongle ou un plectre.



Le manche a près d'un mètre de long; est fait aussi de bois dur, et ne porte aucune division pour les notes.

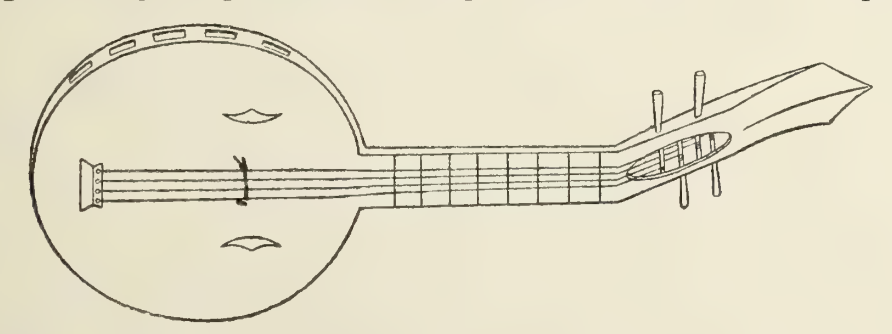
Le **nann=siènn=dze** fait partie de presque tous les orchestres. Sa sonorité grelottante rappelle le banjo et est fort appréciée des chanteurs amateurs qui en accompagnent leurs essais incertains.

B) **Ta=siènn=dze** « grandes cordes ».

Pareil au **nann=siènn=dze,** mais beaucoup plus grand. La boîte a près de vingt-six centimètres sur quinze, avec une épaisseur de dix centimètres. Le manche a un mètre dix.

c) **Yue=tsinn** « luth en forme de lune ».e ».

Cette guitare plate (elle n'a guère plus de trois centimètres d'épaisseur) est faite de bois très mince, et de forme ronde. Parfois les côtés sont incurvés en croissants rentrants. Le diamètre varie de trente à trente-cinq centimètres. Le manche est court et ne dépasse guère vingt-cinq centimètres. Il porte des divisions de cuivre pour les notes.



Les quatre cordes sont généralement en cuivre, rarement en soie. Elles sont accordées par paires (1 et 2 ; 3 et 4), à intervalle d'une quarte, et sont attaquées à l'aide d'un plectre.

Le **yue=tsinn** fait partie de tous les orchestres.

d) **Pi=pa.**

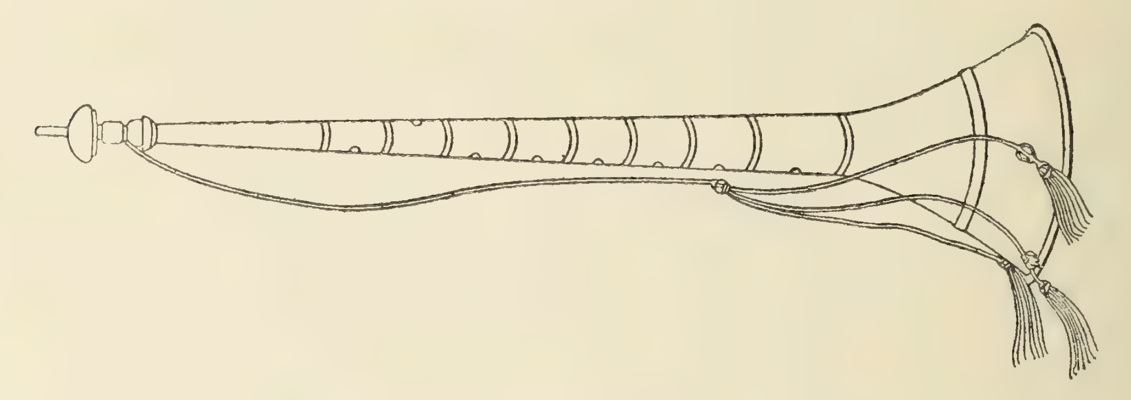
Ces guitares plates, en forme de poire ont aussi quatre cordes, accordées comme

le **yue=tsinn.** Elles paraissent sur la scène uniquement pour accompagner les chansons **Ko=dze.** Généralement accordées en quarte, seconde et quarte.

3° Instruments à vent.

A) **So=na.**

Une paille de riz, introduite dans une embouchure de cuivre, détermine la mise en vibration de la colonne d'air dans un tube de bois qui s'élargit. Il est percé de sept trous donnant une gamme diatonique partant à peu près du fa (octave 3). Un pavillon de cuivre est ajouté à cette espèce de hautbois.



D'après le **Ta tsring roé=tiènn** (article **So=na**), cet instrument a été introduit en Chine par des immigrants venus du Turkestan Oriental ; il serait d'origine mahométane. Il s'appelait autrefois **Sou=erl=naé.** Son nom est certainement étranger, car il n'a pas de sens idéographique en chinois. C'est à coup sûr le **Sorna** des Persans, hautbois joué en Perse, dans les fêtes populaires, et au lever et coucher du soleil, avec les trompettes **karna** et les timbales **nagaré.**

Sa présence est obligatoire dans les orchestres de **kroun=tsing.** Ses sons doux et puissants accompagnent et soutiennent la flûte.

B) **Kraé=ti** (ou Raé-ti) « flûte de mer ».

Ce genre de hautbois est pareil au **so=na,** mais plus petit de moitié (à peu près 15 centimètres). Ses sons aigus et pénétrants font aussi partie obligatoirement des orchestres de **krounn=tsing.**

Son nom est étranger. Sans doute vient-il, comme son grand frère le **so=na,** de l'Asie Centrale ou même de la Perse.

C) **Ti=dze.**

Cette petite flûte traversière est formée d'un tube de bambou long de 40 centimètres environ. Il comprend un orifice pour le souffle; six trous donnant une gamme dia-

tonique, et un trou couvert d'une feuille de papier mince afin d'aider à la mise en vibration de la colonne d'air.

La flûte de théâtre est appelée **léou ti=dze** « flûte en léou » (premier degré de l'octave sup.), note qu'elle est supposée donner quand tous les trous sont ouverts. Les notes données sont : à trous ouverts, **ro** et **léou** (fa); 6e trou, **se** et **ou** (sol) ; 5e trou, **y** (la); 4e trou, **chang** (si) de deux octaves; 3e trou, **tchre** (do) de deux octaves; 2e trou, **kong** (ré); 1er trou, **fann** (mi). Puis vient le trou de vibration (**mo**), et enfin l'orifice pour les lèvres (**tchroé krong**).

Dans la musique sacrée, le **ti=dze** est aussi employé et les textes s'écrivent dans une clef spéciale (une quinte plus haute), indiquée par le nom de l'instrument. Mais les musiciens de théâtre ne connaissent pas cette distinction.

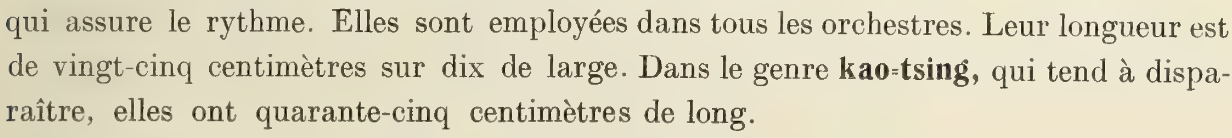
Le **ti=dze** fait partie obligatoire des orchestres de **kroun=tsing**, dont le premier musicien est toujours un flûtiste.

4° Instruments à percussion.

A) **Pann** « les planchettes » (ou **si=pann** « planchettes de théâtre »). Cet instrument, parent des castagnettes, est formé de trois planchettes de bois de jujubier (**tsao=mou**) dont la sonorité est particulière. Deux de ces planchettes sont attachées par des fils. Un trou, à l'une des extrémités, laisse passer une ficelle qui retient (également par un trou), la troisième planchette. Celle-ci est maintenue par le pouce, à plat, par-dessus les doigts repliés, de sorte que le poing fermé fait comme une boîte sonore. Puis les deux planchettes liées sont balancées par un mouvement tournant de la main et frappées, par un mouvement sec en retour, contre la planchette simple. La sonorité de cet instrument est considérable.



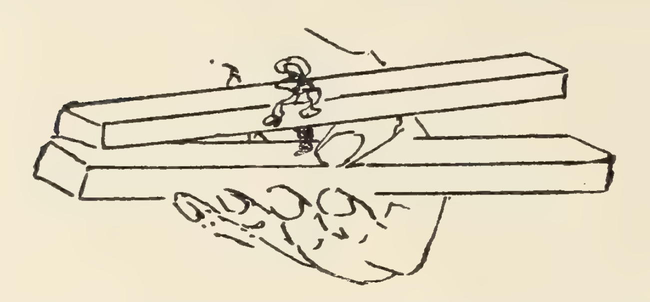
Les planchettes sont frappées sur presque chacun des temps forts (**pann** « planchettes ») des mesures, ce



qui assure le rythme. Elles sont employées dans tous les orchestres. Leur longueur est de vingt-cinq centimètres sur dix de large. Dans le genre **kao=tsing**, qui tend à disparaître, elles ont quarante-cinq centimètres de long.

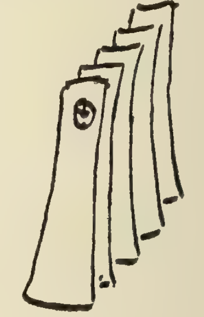
Il existe plusieurs variétés de planchettes qui ne paraissent qu'occasionnellement sur la scène.

Les **ta=kou pann** « grandes planchettes à tambour », sont faites de deux morceaux de bois carré (trois à quatre centimètres) et longs d'environ trente centimètres. Ils sont reliés, mais au milieu, par une ficelle passant dans un trou. Le morceau de bois inférieur est tenu horizontalement par le pouce sur les doigts repliés. Le morceau supérieur est balancé assez doucement à droite et à gauche, par dessus le pouce. Les chanteurs de chants amoureux ou de romances les tiennent dans la main droite, et tapent doucement de la main gauche sur un petit tambour plat.



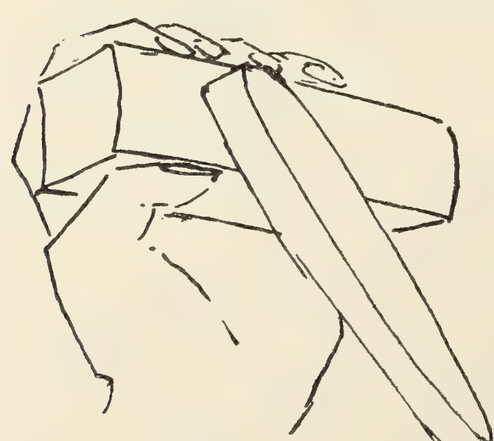
Les **tchra=pann** sont tenues comme les **pann :** elles n'ont que deux planches. On les emploie dans les danses populaires en plein air, pendant les fêtes, avec les **tsié=dze.**

Les **tsié=dze** « les morceaux », sont formées de cinq, six et jusqu'à dix petites planchettes de bois longues de vingt centimètres, repliées sur une ficelle et séparées l'une de l'autre par une pièce de monnaie enfilée sur le fil. L'une d'entre elles est maintenue par le pouce par dessus les doigts repliés et les autres sont heurtées contre celle-là, comme pour les **pann.** Les danseurs dans les foires s'en servent toujours, tenant d'une main les **tsié=dze,** de l'autre les **tchra=pann.**



B) **Pang=dze** « le bâtonnet ».

Cet instrument est caractéristique des orchestres du genre **pang=dze,** auxquels il donne son nom. Il produit un son prodigieusement pénétrant, qui domine tous les autres, en étourdissant l'auditoire.



Il est formé de deux blocs de bois de jujubier (**tsao=mou**), choisi pour sa sonorité. Le premier bloc a près de vingt centimètres de long sur trois centimètres de large ; il s'élargit d'ailleurs aux extrémités. Il est tenu à travers la paume de la main gauche d'une manière qui nécessite une grande souplesse de doigts, car il passe au-dessus de l'index et du médius repliés, tandis que le pouce, l'annulaire et

le petit doigt le maintiennent sans toutefois revenir au-dessus de la surface supérieure; car, sur celle-ci, frappe le second morceau de bois qui, lui, est plus étroit aux extrémités, ayant à peu près la même longueur. Tenu dans la main droite, il est frappé avec violence sur l'autre morceau, et donne un volume de son surprenant.

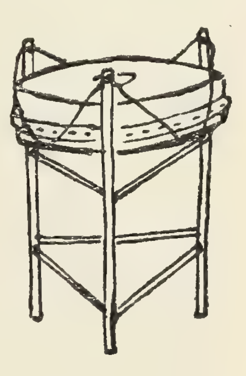
Le **pang-dze** sert à marquer les temps forts de chaque mesure dans le genre **pang-dze.**

Le même nom est donné à l'instrument dont les vendeurs ambulants d'huile se servent pour avertir leurs clients. C'est une pièce de bois creux, fiché sur un manche et ayant au sommet une fente. On le frappe avec une baguette. Il apparaît sur la scène quand un vendeur d'huile est représenté.

Le **mou-yu-erl** « poisson de bois est un instrument du même genre. Il a la forme soit en vérité d'un poisson de bois, soit d'un grelot creux, avec une fente sur laquelle on le frappe à l'aide d'une baguette. C'est un appareil spécial au culte bouddhique. Il paraît sur la scène quand on représente une cérémonie religieuse.

C) Le **Tann-p'i** « simple peau » (ou **kou** « tambour »).

C'est un étrange instrument qui unit les sonorités du bois à la résonance des peaux tendues.



Il est fait d'une pièce de bois ronde (diamètre, environ vingt-cinq centimètres), et d'une épaisseur de sept à huit centimètres. Cette épaisseur diminue graduellement en se rapprochant du centre, si bien qu'au milieu, il y a un trou rond de près de dix centimètres de diamètre. Le sommet du tambour est tendu d'une peau épaisse clouée sur le tour extérieur.

On l'attaque avec deux baguettes flexibles, soit sur la peau recouvrant le trou central, soit sur le bois près de ce centre, ce qui produit deux sons différents, tous deux d'une incroyable intensité.

Ce tambour particulier est employé pour soutenir, par ses coups répétés, le rythme dont les temps forts sont donnés par les planchettes **pann.** Il donne un remarquable mouvement aux danses, dont chaque pas est ponctué par des coups perçants.

Tous les orchestres l'ont adopté.

D) Les gongs **Louo.**

Deux tailles sont employées : le grand gong, **ta louo,** et le petit, **siao louo.**

Tous deux sont formés d'une feuille de cuivre ronde, au bord relevé. Le diamètre du grand gong est de trente-cinq centimètres. On les tient par une corde passée à travers deux trous dans le rebord.

Le grand **louo** s'attaque avec un maillet feutré. Le petit, avec une règle plate de bois.

Ils font partie importante de tous les orchestres. On les emploie largement au commencement des pièces, avant l'ouverture, Puis, alternant avec les cymbales **ta pouo,** ils soulignent les entrées et sorties des guerriers sur le rythme suivant : un coup de grand gong (**Krang**), suivi d'un coup de cymbales (**tsié**), quand le guerrier pose le pied gauche. Un coup de petit gong (**taé**), suivi de cymbales (**tsié**) pour le pied droit; ce qui donne le rythme de marche **Krang=tsié, taé=tsié** (p. 82). C'est le **tchrang=tchoé.**

Pendant les héroïques attitudes des danseurs militaires, gongs, cymbales et **tann=p'i** font rage : ils sonnent le **se=tsi=treou** « tête de pensée ».

E) **Pouo,** cymbales.

Deux tailles sont employées dans tous les orchestres : les grandes cymbales **ta pouo** (ou **nao=pouo**), qui ont environ cinquante centimètres de diamètre, et les petites cymbales (ou **tsié pouo**), qui ont près de trente centimètres. Il y a encore une taille plus petite, les **siao pouo.**

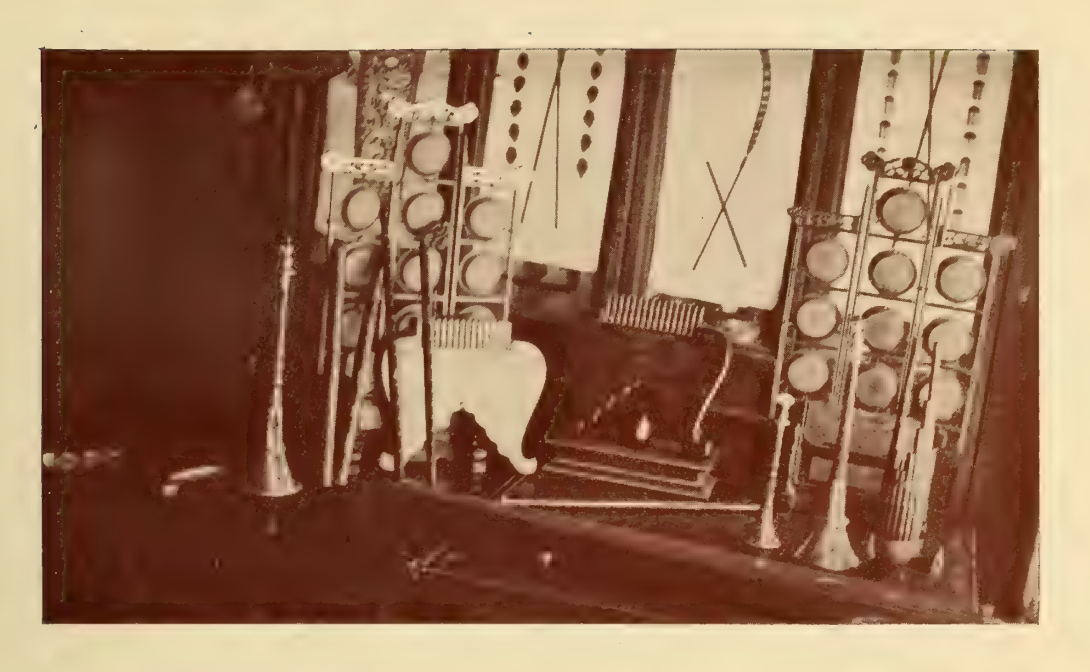
Leur forme est à peu près celle des cymbales européennes : une feuille de cuivre sans alliage avec une bosse au centre. La bosse est plus grande pour les cymbales chinoises.

Elles sont frappées l'une contre l'autre d'un coup sec en glissant un peu. Leurs vibrations sont, ou laissées libres de s'éteindre, ou bien éteintes presque aussitôt avec la main (ce qui constitue le **tsié** ponctuant avec les gongs, la marche des guerriers). Les petites cymbales résonnent pour la hâte, la colère, la discussion ; les grandes cymbales, pour les combats.

F) **Ta=kou,** « le grand tambour ».

Le grand tambour est en forme de tonneau, plus large au centre. Il a près de trente-cinq centimètres de haut sur trente de diamètre. La peau qui recouvre chaque extrémité est fine ; elle est clouée autour des bords.

On l'attaque avec un grand maillet feutré.



Petits et grands instruments de musique Sacrée (y compris un *Kraé-ti* et un *So-na*)

Il fait partie de tous les orchestres et soutient les effets de passion, de violence, de guerre.

Une autre sorte de tambour de même hauteur, mais au diamètre de plus d'un mètre, est employé pour les marches nuptiales, par groupes de huit frappant en même temps pour donner une impression de tonnerre. On les attaque avec deux maillets feutrés frappant d'abord séparément, puis ensemble. Ils paraissent rarement sur la scène.

CHAPITRE V

La Musique

DEUXIEME PARTIE

La musique de théâtre en Chine

par M. André Gailhard

En 1920, ayant à écrire la musique de scène de « SIN », la féerie chinoise de mon ami Maurice Magre, je me suis informé des documents pouvant exister sur la musique chinoise.

Dès le commencement de mes recherches, je fus étonné de la pauvreté des documents existants.

En dehors des ouvrages de M. VAN AALST et de M. Louis LALOY, il n'existe sur la musique de théâtre en Chine aucune étude intéressante, et très peu d'exemples ont été transcrits.

A part ces deux ouvrages, dans les quelques chapitres consacrés à la musique chinoise, soit dans des relations de voyages, soit dans quelques ouvrages historiques, on rencontre deux thèses en présence, absolument opposées.

L'une présente la musique chinoise comme étant encore à l'état complet de barbarie. Les orchestres, composés en majeure partie d'instruments percutants, jouant au hasard dans le seul but de faire du bruit.

L'autre thèse prétend, au contraire, que la musique chinoise aurait une gamme beaucoup plus raffinée que celle de la musique occidentale.

Elle expose que les rapports d'intervalles de la gamme chinoise seraient infiniment plus subtils que ceux de la gamme occidentale, et parle d'une gamme qui serait

divisée par quarts de tons. (Ce qui supposerait une finesse exceptionnelle de l'ouïe chez les Chinois.)

Cette théorie expose aussi qu'étant donnée la différence totale des rapports existant entre les intervalles de leur gamme et la nôtre, une ouïe européenne, habituée à notre gamme, ne peut aucunement goûter la musique chinoise, et qu'inversement le peuple chinois habitué à sa gamme infiniment plus subtile, ne peut prendre aucun plaisir aux morceaux d'Occident.

La première théorie exposée est vraiment trop simpliste, et nous sommes étonnés du peu de perspicacité du narrateur.

La deuxième théorie paraît complètement erronée.

Je reviendrai plus tard sur la légende des quarts de tons dans la musique chinoise, mais par les exemples rapportés par M. Soulié de Morant, que j'ai transcrits à la fin de cet ouvrage, on s'apercevra que les rapports existant entre les intervalles de la gamme chinoise et les rapports existant entre les intervalles de la gamme occidentale sont absolument les mêmes; seuls les modes changent.

M. Van Aalst, qui a écrit un ouvrage fort intéressant, s'occupant particulièrement des instruments usités en Chine, l'a fort bien compris et parle avec compétence de la gamme chinoise elle-même.

M. Laloy a fait aussi une étude très complète des instruments dont on se sert en Chine, et je crois qu'il est le premier qui ait eu la vision de tout le charme qui se dégage de la musique de ce grand pays.

Je profite de l'occasion qui m'est offerte ici pour dire combien les exemples fournis dans son ouvrage m'ont été précieux; ce n'est que par ces quelques documents que j'ai pu donner, dans certains passages de ma partition de « Sin », un certain sentiment de couleur locale.

C'est après la création de cet ouvrage qu'en avril 1923, je reçus la visite de M. G. Soulié de Morant ; il rentrait en France après un séjour de quinze années en Chine, où il avait recueilli des documents remarquables sur le théâtre et sur la musique de théâtre en Chine.

Il me parla de son projet d'écrire le présent ouvrage et me demanda si je voulais y collaborer.

Après avoir pris connaissance de tous les thèmes qu'il avait notés avec une inlassable patience et un sentiment musical très sûr, après avoir entendu la série de disques phonographiques qu'il avait fait enregistrer là-bas lui-même, après avoir étudié avec soin les documents exposés dans le chapitre précédent, j'acceptai, car,

grâce à ces documents j'ai eu le sentiment qu'il était possible de donner un aperçu plus complet de la musique très ancienne de ce grand pays.

Avant de parler de la musique chinoise, je tiens, pour plus de clarté, à exposer rapidement au lecteur quelques faits établis sur la musique en général.

***

1° Les sons

Le son est produit par des vibrations, comme la lumière, la chaleur, les couleurs, etc... Ces vibrations sont comptées de la manière suivante : une corde tendue et fixée aux deux extrémités est mise en mouvement; elle s'écarte de la ligne droite (premier mouvement); revient à la ligne droite (deuxième mouvement); la dépasse et s'en écarte de l'autre côté (troisième mouvement) ; puis revient à la ligne droite (quatrième mouvement). L'ensemble du premier et du second mouvement sont comptés pour une vibration simple. L'ensemble des quatre mouvements s'appelle une vibration double. Les savants du Continent se servent des vibrations simples comme unité. Certains savants britanniques et américains prennent pour unité la vibration double, et leurs chiffres doivent donc être doublés pour les estimations françaises. Le nombre de vibrations est compté toujours par seconde.

Il faut un minimum de vibrations par seconde pour obtenir un son qui soit perceptible par l'oreille humaine ordinaire. Le son musical le plus bas est de 32,3 vibrations simples ; les sons musicaux subsistent jusqu'à 8.276 vibrations. Au-dessous de 32,3 vibrations, et au-dessus de 8.276 vibrations, l'oreille normale humaine n'entend plus qu'un certain bruit impossible à discerner. L'échelle des vibrations forme donc une montée régulière ininterrompue de sons. Parmi eux, l'oreille reconnaît des sons pareils, puis des sons ayant des affinités plus ou moins grandes et divisant les intervalles entre les sons pareils.

Je parlerai plus loin de la formation normale de la gamme.

Par besoin d'exactitude, les érudits ont été amenés à choisir certains points sur cette échelle de vibration pour y placer des notes ou sons fixes. Ils ont choisi comme étalon le son de 870 vibrations simples appelé **la** (le **la** au milieu de notre portée actuelle).

Nous allons voir cependant par la suite que ce **la** est très sujet à caution et que chaque pays lui a attribué un nombre différent de vibrations.

Je vais démontrer d'ailleurs qu'un son fixe est extrêmement difficile à obtenir.

Pourquoi et comment s'est-on fixé en France au chiffre de 870 vibrations pour le **la?**

M. Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel, qui est une grande autorité en matière de travaux sur l'acoustique moderne, a bien voulu nous l'expliquer par écrit.

« Le **la** de 870 vibrations simples par secondes à 15 degrés 6 centigrades, a été établi après une longue enquête et des travaux prolongés par une commission compétente. Il est devenu réglementaire sous le nom de diapason normal par un décret ministériel du 16 février 1859. »

Les travaux de cette commission, auxquels je me suis référé, prouvent que l'on a cherché surtout à établir une moyenne commode entre les **la** en usage.

D'ailleurs, même en France, le **la** n'est pas constant, car la température des salles de concert est toujours plus haute que 15 degrés centigrades ; tandis que les mains et les bouches des artistes communiquent une chaleur très marquée aux instruments et les dilatent en proportion. Or, à chaque degré de température centigrade correspond une différence d'une vibration simple. Le **la** devient vite de 880 vibrations au lieu de 870, et la dilatation des instruments achève alors de le rapprocher du **la dièze** de 921,6 vibrations.

Mais le diapason varie pour les différents pays d'Europe. D'après l'Encyclopédia Britannica (article Pitch), il n'y a pas de diapason officiel en Angleterre. En Ecosse, le **la** est très élevé. A Londres, la Philharmonic Society, en 1896, adopta le diapason français, mais calculé sur 439 vibrations doubles (878 simples) à 68 degrés Farenheit, soit 20° C. Le diapason des orchestres militaires est celui du Military training School, de Kneller Hall, et compte 452,6 vibrations doubles (905 simples). En Hollande, le **la** est de 902 vibrations. En Allemagne, à Leipzig, il est de 870 vibrations.

Autrefois, les variations de ville à ville étaient encore plus grandes; le grand orgue d'Halberstadt, fait en 1391. et réparé en 1495, donne un **la** de 1.011,6 vibrations (presque un **do**). L'orgue de Silbermann, dans le Minster de Strasbourg, fait en 1713-1716, donne 791,6 vibrations. L'Art du facteur d'orgues, par Dom Bedos (Paris 1766) donne 755,2 vibrations au **la.** Haendel avait un **la** de 845, et Mozart de 843,2.

L'instrument appelé diapason n'a d'ailleurs été inventé qu'en 1711, par John Shore, alors sergeant-trumpeter du roi en Angleterre.

Par ce qui précède, nous pouvons nous rendre compte à quel point la fixité d'un son est chose fugitive, la température ayant une influence considérable sur les instruments. Il est évident que même dans nos orchestres modernes, par suite de la chaleur, certains instruments sont susceptibles de monter dans une mesure qui peut atteindre quelquefois le demi ton, en prenant pour base le diapason de 870 vibrations. D'ailleurs les salles de spectacle ayant presque toujours une température supérieure à 15°, le **la** à 870 vibrations est rarement observé à la lettre.

Les instruments chinois étant assez grossièrement construits sont encore plus que les nôtres sujets à des variations du fait de la température plus ou moins élevée.

En dehors de ces considérations, pour les instruments à vent, le percement des trous peut être établi d'une façon plus ou moins mathématique : plus l'instrument est grossièrement construit, plus il joue faux. Certaines oreilles profanes ont donc pu croire dans ce cas qu'il existait quelques degrés placés entre les 1/2 tons de notre gamme. Nous allons pouvoir, par la suite, nous rendre compte que la division de la gamme chinoise découle des mêmes principes qui régissent notre gamme. Jusqu'à ce jour, aucune gamme ne paraît avoir utilisé des divisions différentes de celles de la gamme européenne.

Pour la première fois il y a quelques mois, un facteur de Berlin a construit, paraît-il, un piano dont la division serait par quarts de tons, ce qui permettra peut-être par la suite, d'envisager l'emploi d'une gamme différente, mais ceci est encore dans le domaine de l'avenir.

La formation de la gamme en général et la gamme chinoise

Une corde tendue, mise en vibration, soit par un pincement, soit par le glissement d'un archet, entre en vibration et produit un son.

Pour un instrument de bois ou de cuivre, la colonne d'air et l'instrument entrent en vibration soit par une anche, soit par les lèvres de l'exécutant et produisent un son.

Un morceau de métal, simplement frappé, entre en vibration et produit un son.

Ce son engendre lui-même plusieurs sons que nous avons baptisés « les harmoniques »; la première harmonique est parfaitement perceptible à l'oreille. Cette première harmonique est placée à la quinte du son fondamental. Dans l'accord parfait l'harmonique du son fondamental a été baptisée « dominante »; c'est sa perceptibilité particulière à notre oreille qui lui a certainement valu son nom.

Il est certain que de tous temps, l'oreille normale humaine a été influencée par cette première harmonique, placée à la quinte du son fondamental.

Or si nous prenons cette première harmonique pour son fondamental, nous trouvons comme première harmonique de ce son la quinte suivante. — Exemple : Supposons que le son fondamental soit un **do,** la première harmonique se trouve être un **sol.** Si nous prenons le **sol** comme son fondamental, la première harmonique de ce son sera un **ré.**

En poursuivant cette expérience en douze combinaisons, nous trouvons toutes les divisions de la gamme actuelle. Exemple : **do, sol, ré, la, mi, si, fa dièze** (ou **sol bémol**), **do dièze** (ou **ré bémol**), **sol dièze** (ou **la bémol**), **ré dièze** (ou 18 bis **mi bémol**) **la dièze** (ou 18 ter **si bémol**), **mi dièze** (ou **fa naturel**) et nous retombons à la note primitive.

Au point de vue mathématique, une différence de quelques comas existe au bout d'un certain nombre d'octaves. — (Je n'entrerai pas ici dans le détail. Je tiens simplement à indiquer que pour le piano et les instruments possédant une grande étendue, les accordeurs se servent d'une quinte légèrement tempérée).

Il est certain que cette loi physique a impressionné toutes les oreilles normales humaines. Ce qui appuie cette thèse, c'est que dans les temps reculés, quand des peuplades voulaient accompagner un son, elles l'accompagnaient soit à la quinte, soit à la quarte qui est le renversement direct de la quinte.

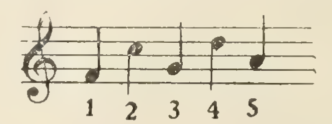
La succession par quinte ou par quarte se retrouve d'ailleurs dans la façon d'accorder presque tous les instruments à cordes.

Nous voyons donc la gamme formée de douze éléments et jusqu'ici aucun instrument ne donne des divisions différentes.

Nous allons constater que la gamme chinoise est formée simplement par une partie de ces éléments.

En effet nous avons vu à la page 71 de l'étude qui précède que d'après le « Che Tsi » (mémoires historiques écrits au IIe siècle avant notre ère) la gamme chinoise était basée sur les « **liu** » inventés par **Ling Loun** au XXVIIe siècle avant notre ère.

A cette époque les **liu** étaient au nombre de 5. En se rapportant aux sons produits par les anciens instruments à vent chinois et aux anciennes notations retrouvées, il est certain que les 5 **liu** correspondent aux notes suivantes de notre gamme.



Le 1er **liu** était **fa,** le 2e **liu** était **do,** le 3e **liu** était **sol** (ramené à l'octave inférieur, le 4e **liu** était **ré,** le 5e **liu** (**ramené à l'oct**ave inférieur) ce qui donne la gamme suivante:

1 3 5 2 4

Nous voyons que le principe par quinte est parfaitement respecté et si, à cette époque, le chercheur précité avait continué cette progression, il aurait trouvé comme je l'explique au paragraphe précédent, tous les éléments de notre gamme.

Le premier instrument chinois était une sorte de flûte de Pan possédant cinq notes. C'est sur cet instrument que les premières mélodies populaires virent le jour.

Nous voyons, plus tard, apparaître les instruments à vent ayant une étendue plus grande, mais respectant la gamme primitive, les notes ajoutées se rapportant à elle.

Vers le VIII[e] siècle apparaît une flûte droite (encore usitée de nos jours) qui donne les possibilités suivantes :



Vers le XIII[e] siècle, des mélodies d'Asie ayant pénétré en Chine, les Chinois s'aperçurent qu'elles exigeaient des notes que leur gamme ne possédait pas. Pour avoir la possibilité d'exécuter ces mélodies sur leurs instruments à vent, ils se contentèrent d'ajouter les quelques notes indispensables.

Nous voyons à ce moment-là apparaître pour la première fois les 4[e] et 7[e] degrés de notre gamme (la progression par quinte reste observée).

Ensuite, à quelques années d'intervalle, nous voyons l'adjonction d'un **si** bémol, d'un **do** dièze, et d'un **mi** bémol.

Les possibilités pour les instruments à vent devenaient donc les suivantes :



Mais depuis des siècles et des siècles, toute la musique était jouée et écrite sur la gamme de cinq notes. Le sentiment musical créé par cette gamme de cinq notes était absolument ancré, aussi voyons-nous les Chinois ne se servir des nouveaux degrés qu'exceptionnellement et d'une façon passagère, la carcasse des mélodies composées postérieurement au XIII[e] siècle et jusqu'à nos jours restant bâtie sur la gamme mère.

3° Notation chinoise

Les signes servant à la notation chinoise sont pris aux caractères de leurs lettres. Les premiers signes furent au nombre de 5, puisque la gamme primitive ne comportait que 5 notes.

Quand l'étendue des instruments fut augmentée, quelques signes nouveaux appa-

rurent pour indiquer les notes inférieures ou supérieures de la gamme de 5 notes. Par conséquent la position exacte des sons sur l'échelle de la gamme était parfaitement indiquée et n'importe quel instrumentiste européen, au courant des signes chinois, pourrait déchiffrer à première vue une mélodie chinoise. Les signes augmentèrent de nombre au fur et à mesure des nouveaux degrés introduits.

Pour le **rythme,** la notation est moins précise. Nous n'apercevons aucun signe indiquant le caractère binaire ou ternaire d'un morceau. Chaque note possède simplement un signe qui l'indique brève ou longue.

Le rythme absolu reste donc sujet à caution. Cependant les morceaux sont divisés en plusieurs genres, le **y yenn y pann,** le **ping pann,** le **sann yenn y pann,** le **to pann,** etc. Chacun de ces genres ayant un sentiment binaire ou ternaire.

Nous pouvons comparer ces indications aux indications « temps de valse, de polka, de mazurka, de menuet, etc... Elles indiquent par conséquent au lecteur si le morceau est d'un genre binaire ou ternaire.

Nous voyons donc que si le rythme n'est pas parfaitement indiqué, le lecteur possède un certain nombre d'éléments qui l'enserrent dans fort peu de possibilités, et le rythme du morceau peut s'établir à peu près exactement.

Malgré ce défaut de précision, nous devons constater que même à l'heure actuelle, tous les musiciens chinois considèrent leur système de notation comme suffisant.

4° Les modulations

Dans les divers passages qui précèdent, nous avons vu que les premiers instruments de théâtre usités en Chine étaient des instruments à vent et que, jusqu'au XIIIe siècle, les possibilités de ces instruments étaient : **do, ré, fa, sol, la.**

Les facultés de moduler étaient donc fort restreintes ; le caractère d'un morceau était majeur quand le **fa** était la tonique du morceau et mineur, quand cette tonique était le **ré.**

Postérieurement au XIIIe siècle, on voit peu à peu apparaître sur les instruments quelques notes nouvelles. Les instrumentistes Chinois avaient été amenés à faire ajouter ces diverses notes pour pouvoir exécuter les mélodies venues du dehors. A ce moment, des facultés nouvelles de modulations apparaissent: nous voyons des morceaux en **si** bémol majeur, **sol** mineur, **do** majeur, **la** mineur, **sol** majeur, **mi** mineur. Dans les morceaux en **si** bémol, nous voyons des modulations passagères en **fa** majeur et vice

versa, et peu à peu des emprunts passagers aux diverses tonalités que nous venons de citer.

Chose curieuse, les premières modulations employées sont des modulations à la dominante et à la sous-dominante. Ce sont les premières modulations qui ont été employées dans la musique occidentale.

L'ensemble des morceaux reste dans la tonalité principale. Les modulations sont fort passagères; et d'ailleurs, avec la méthode employée, il ne pouvait en être autrement. C'est surtout au point de vue rythmique que nous voyons la musique se développer.

Il n'existe pas de signes particuliers indiquant la tonalité d'un morceau. Cependant, nous voyons des indications (Kroun-Tsing, Erl-roang, Si-pi, etc... voir p. 75). Ces appellations correspondent sûrement à certains morceaux d'époques différentes, ayant des tonalités déterminées. Il ne m'a pas été possible d'élucider complètement ce point. Cependant, dans le Kroun-tsing, genre le plus ancien les notes employées donnent la tonalité de **fa** majeur et **ré** mineur. Les notes employées dans le Erl-roang correspondent aux tonalités de **do** majeur et **la** mineur.

Pour le Si-pi, il s'agit probablement d'une tonalité ayant un caractère mineur. Certains morceaux en Kroun-tsing et en Erl-roang sont indiqués aussi en Si-pi; et dans ce cas, la partie mélodique est légèrement modifiée. Il est probable que certains instruments à vent ne possédant pas la totalité des notes pour jouer en Si-pi déformaient la mélodie primitive.

En résumé, jusqu'au XIII[e] siècle, la musique de théâtre en Chine est restée unitonale. Postérieurement au XIII[e] siècle, nous voyons apparaître des tonalités nouvelles. C'est d'ailleurs à cette époque que nous voyons intervenir, dans les orchestres, des instruments à cordes ayant des possibilités beaucoup plus grandes que les instruments à vent. Mais, dans l'ensemble, la tonalité principale est presque toujours fixe, les emprunts ayant un caractère absolument passager.

Par les transcriptions données à la fin de ce volume, tout lecteur averti pourra s'en rendre parfaitement compte.

5° La construction musicale — Les compagnies d'instrumentistes

Tous les ouvrages de théâtre mélangent le chant, la danse et la déclamation. Certains usages cependant sont observés. Il existe notamment une série de thèmes pour les ouvertures. Des thèmes spéciaux servent également aux « passages de portes » (entrées ou sorties des personnages). Nous voyons ensuite certains thèmes, toujours les mêmes, qui caractérisent certains sentiments (la jalousie, la colère, l'ivresse, etc. voir p. 119 et s.).

Un ouvrage de théâtre en Chine possède donc des thèmes propres à lui-même, mais est parsemé d'une quantité de thèmes servant à de nombreuses partitions.

Les trois genres les plus usités au théâtre chinois sont: la chanson à couplets dansés, les ballets comportant des passages de textes et de chants, et enfin l'Opéra possédant l'ensemble de ces trois genres.

Au commencement du spectacle, nous entendons un vigoureux tam-tam exécuté par l'ensemble de la batterie. Ensuite nous voyons un thème classique d'ouverture ; et enfin un personnage ou un instrument soliste expose le thème qui va servir à la scène. Le thème une fois exposé, tous les interprètes improvisent sur ce thème avec la plus grande liberté jusqu'à l'apparition d'un deuxième thème propre à l'ouvrage, et qui est exposé à son tour et développé de la même façon. Tout ceci étant émaillé de thèmes classiques, soit pour les entrées de certains personnages, soit pour les sentiments catalogués plus haut.

L'instrumentiste chinois doit donc posséder un bagage très considérable. Son éducation est faite de façon auditive. Les mélodies célèbres se transmettent de maître à élève. Cependant de nombreux musiciens chinois pour se rafraîchir la mémoire possèdent des tablettes sur lesquelles ils écrivent tous les thèmes appris par eux. On cite des instrumentistes connaissant plusieurs centaines de mélodies différentes.

Pour accompagner les ouvrages de théâtre, des compagnies se forment. Jusqu'au XIIIe siècle, ces orchestres étaient composés de quelques instruments à vent, et de trois ou quatre instrumentistes à la batterie. Postérieurement au XIIIe siècle, on y rencontre des violons, des hautbois et des guitares.

A la représentation d'un ouvrage de théâtre, tout le monde joue par cœur ; chaque interprète, selon son humeur, improvise avec plus ou moins de bonheur sur les thèmes successifs. Peu à peu les rythmes se précipitent et fanatisent les interprètes et les auditeurs ; ceux-ci prennent part à l'action, tapent des pieds, battent des mains

ou poussent des cris pour encourager les exécutants. Une sorte de délire magnétique s'empare des divers éléments du spectacle.

Pour une oreille occidentale il se dégage de cet ensemble une formidable impression dynamique.

6° Le contrepoint — L'harmonie

Les thèmes principaux sont habituellement exposés par un chanteur ou par un instrument solo. Une fois le thème exposé, il est repris à l'unisson par les instrumentistes. Peu à peu, des broderies interviennent et quelquefois d'autres mélodies viennent se greffer sous le thème conducteur. Quelquefois aussi le chanteur et les instruments ont chacun un thème propre.

Tous les thèmes étant écrits sur la gamme de 5 notes (les autres degrés n'intervenant qu'en broderie ou en notes de passage) un système harmonique inconscient, basé sur un accord unique possédant les 5 degrés de la gamme se dégage. Cet accord correspond à notre accord parfait avec l'adjonction d'un deuxième et d'un sixième degré.

Quand une modulation passagère intervient, nous voyons apparaître le même accord unique correspondant à la nouvelle tonalité. Malgré toutes les libertés prises par les exécutants, l'ensemble reste parfaitement consonnant. Il est d'ailleurs curieux de constater que si on établit des contrepoints au hasard sur la gamme de 5 notes chinoise, la consonnance sera toujours respectée.

7° Conclusion

Pour nous résumer, nous voyons que la carcasse des thèmes de la musique chinoise a toujours été établie sur une gamme de 5 notes qui correspond aux 1er, 2e, 3e, 5e et 6e degrés de notre gamme majeure.

Plus tard, quand les autres degrés de notre gamme ont fait leur apparition, augmentant la possibilité de moduler, les Chinois se sont servis des 5 degrés correspondant à chaque tonalité.

Par exemple, quand un thème était en **fa** majeur, la gamme employée était **fa, sol, la, do, ré ;** quand le thème était en **do** majeur, la gamme employée était **do, ré, mi, sol, la, et ainsi de suite.**

Nous avons vu que cette gamme est basée sur le principe de la succession par

quintes. Les Chinois se sont arrêtés à la 5e combinaison ; s'ils avaient poussé l'expérience plus loin, ils auraient tout de suite trouvé tous les intervalles de notre gamme. Les Chinois s'étant contentés de cette gamme, et l'habitude auditive étant intervenue, ils ne se sont servis des autres degrés de notre gamme qu'en broderie ou en notes de passage. Il faudra encore de longs siècles pour déshabituer les compositeurs Chinois de cette façon de faire.

D'ailleurs, ces moyens limités n'ont pas empêché certains artistes de trouver des mélodies aussi belles par la forme que par l'émotion contenue.

Les exemples qui sont donnés à la fin de ce volume ont été transcrits avec le plus grand soin. On peut d'ailleurs en confronter plusieurs avec les disques phonographiques que M. Soulié de Morant a fait prendre par la maison Pathé, à Pékin.

J'ai harmonisé plusieurs de ces exemples en respectant la formule harmonique que j'ai exposée plus haut.

COMMENTAIRES
SUR LES EXEMPLES TRANSCRITS A LA FIN DE L'OUVRAGE

I. MOTIFS NOTÉS EN CHINE

1° Les ouvertures (tsri-pann)

J'ai réuni les ouvertures dont les thèmes me paraissaient caractéristiques. Elles sont classées dans l'ordre probable de leur ancienneté. En effet, dans les ouvertures N° 1, 2 et 3 nous n'apercevons aucune licence. Ecrites sur la gamme de cinq notes dans la tonalité de **fa** majeur, ces trois ouvertures doivent être antérieures au XIIIe siècle.

L'ouverture N° 4 sert surtout pour les danses, on retrouve ce thème fréquemment au cours de nombreux ballets, notamment dans le **Siao Fang Niou.** Pour ce dernier ouvrage, nous remarquerons que dans le disque **Pathé-Chine** N° 32.771 1, les exécutants se sont servis d'une autre ouverture certainement postérieure à l'ouvrage.

Dans les notes de M. Soulié de Morant, c'est l'ouverture N° 4 qui est employée et qui intervient à diverses reprises dans le courant du ballet. Cette ouverture est très pure, cependant nous y rencontrons un **mi** naturel (15e et 16e mesure). Cette ouverture doit dater de la fin du XIIIe siècle.

2° Les intermèdes Kwo-Menn (Passages de porte)

Les deux premiers exemples sont entièrement bâtis sur la gamme de cinq notes. Nous remarquerons la grande liberté mélodique de l'exemple N° 2.

L'exemple N° 3 possède un seul **mi** naturel à l'avant-dernière mesure. Ces trois intermèdes doivent dater du XIIIe siècle. L'exemple N° 4 doit dater du XIVe siècle. En effet, si l'ensemble de l'intermède est construit sur la gamme de cinq notes, nous rencontrons cependant de nombreux **si** bémols. Pour l'exemple N° 5, nous apercevons des **si** bémols et des **mi** naturels; ce dernier est certainement postérieur au XIVe siècle.

3° Les leit motivs (Ya-ti)

Les trois premiers exemples sont antérieurs au XIIIe siècle. Peu d'étendue, aucune licence: ils sont parfaitement classiques. Les exemples 4 et 5 au contraire, sont beaucoup plus décadents, notamment le thème de l'ivresse (très particulier) avec des accents contrariant le rythme principal.

Il ne nous a pas été possible de réunir de plus nombreux **Leit Motivs.** Il est certain cependant que la musique du théâtre en possède un répertoire très complet.

II. LES DISQUES PHONOGRAPHIQUES

1° **Disque Pathé-Chine** 32.771, 1 — **Siao Fang Niou**

Cet ouvrage est célèbre dans la Chine entière. Je donne la transcription exacte du disque phonographique pris sous les auspices de M. Soulié de Morant.

Nous remarquerons le caractère curieux de l'ouverture, où nous apercevons une succession par ton entier.

Cette ouverture n'est certainement pas de l'époque de l'ouvrage. Elle est en effet fort décadente. D'ailleurs dans les notations prises sur place par M. Soulié de Morant, c'est l'ouverture n° 4 qui sert d'introduction.

2° **Disque Pathé-Chine** 32.771, 2 — **Siao Fang Niou** (suite)

La capacité d'un disque n'étant pas suffisante pour la durée de l'ouvrage, l'opérateur de la maison PATHE a pris un deuxième disque. La compagnie de musiciens chinois qui exécutait l'ouvrage a dû être troublée par cet arrêt. Nous voyons, en effet, qu'au lieu de continuer purement et simplement le ballet, ils recommencent le thème de l'ouverture. Enfin, peu à peu, tout se remet en place.

Grâce à ces deux disques et aux nombreuses notations prises par M. Soulié de Morant, j'ai pu reconstituer entièrement ce ballet.

Nous le retrouvons en entier et harmonisé plus loin. Je m'étendrai à ce moment-là sur le caractère musical de cet ouvrage.

3° **Disque Pathé-Chine** N° 33.325, 3 — **Tsroé Ping Chann**

M. Soulié de Morant a pu faire prendre par la maison Pathé un disque nous donnant un document exact sur la façon dont les Chinois interprètent une scène d'opéra.

Nous rappelons qu'en Chine, l'opéra comprend trois genres : Les scènes chantées, les scènes parlées, les scènes dansées.

Avec la documentation fournie par ce disque et les notes prises par M. Soulié de Morant, j'ai pu reconstituer une scène importante de cet opéra. Je la donne harmonisée plus loin, et je parlerai alors des particularités saisissantes de cet ouvrage.

4° Disque Pathé-Chine 32.799, 1 — Tsiu Ta Kang

Cette chanson est particulièrement typique.

La partie mélodique est laissée aux instrumentistes, l'artiste débitant ses paroles sur une sorte de mélopée presque parlée. Nous trouvons en Europe des exemples de ce genre au music-hall.

Dans cette chanson l'accompagnement des couplets est identique; ceci est contraire à l'habitude des compagnies d'instrumentistes chinois, qui, presque toujours ne recommencent un thème qu'en y ajoutant quelques nouveaux agréments. Nous donnons plus loin cette chanson harmonisée avec la traduction de trois couplets, la chanson originale en possède des quantités (une cinquantaine environ ! ! !).

III. HARMONISATIONS POUR LE PIANO

1° Ancien hymne national de l'Empire

Nous devons le thème de l'ancien hymne national de l'Empire aux notes de M. Wang, ancien chef d'orchestre de la Marine.

J'ai harmonisé cet hymne selon les principes que j'ai exposés précédemment.

Nous remarquerons le beau caractère de la ligne mélodique construite presque entièrement sur la gamme mère de cinq notes. Cependant à la quatrième mesure, nous apercevons un **mi** naturel; à la 9e et 10e mesure, des **mi** naturels et des **si** bémols; à la 13e mesure nous apercevons une modulation passagère au mode mineur; à la 14e et 15e mesure, nous voyons des emprunts successifs à **do** majeur, **si** bémol majeur, **la** mineur.

Il ne sera pas fait d'emprunt différent jusqu'à la fin du morceau.

Il est curieux de constater que ces emprunts sont les plus usités dans la musique Occidentale (modulations à la dominante et à la sous-dominante). Etant donné l'existence d'un **mi** naturel et d'un **si** bémol, il est probable que cet hymne doit dater du XIVe siècle. En effet, jusqu'au XIIIe siècle, tous les thèmes que nous avons rencontrés étaient construits sur la gamme **fa, sol, la, do, ré.**

Cet ancien hymne national de l'Empire est un des beaux exemples de la musique chinoise; le sentiment en est large et noble. Parmi tous les hymnes des différents pays, au point de vue musical, l'ancien hymne National chinois peut figurer en bonne place.

2° Marche funèbre (Krou roang-t'iènn)

Cette marche funèbre doit dater du XIVe siècle.

Le morceau étant en **sol** mineur, les cinq notes de la gamme mère seront donc : **si, do, ré, fa, sol ;** mais, nous apercevons des **la** naturels et des **mi** naturels.

C'est surtout par ce morceau que j'ai eu le sentiment de l'existence d'un système harmonique inconscient dans la musique chinoise. Ce système étant basé sur un accord unique de 5 notes. Nous voyons en effet au début de l'accord de sol mineur à quel point le do (2e degré) fait partie intégrante de l'accord.

3° Lamentations d'une princesse en exil (Tchao-tsiunn tchrou saè)

Un des plus remarquables exemples que j'ai rencontrés. Cette page musicale possède une émotion contenue, un charme prenant, qu'on rencontre rarement.

Nous voyons peu d'emprunts : **si** bémol, **la** mineur.

Nous pouvons placer cet ouvrage au commencement du XIVe siècle.

5° La montée au Ciel (Ta teng t'iènn)

A remarquer l'ouverture extrêmement pure de ce morceau en **pang-dze,** au rythme très appuyé.

Ce qu'il y a de particulièrement remarquable dans ce morceau, c'est l'alternance du dialogue orchestral avec la mélodie chantée.

Cet ouvrage doit dater du XVe siècle.

4° En réparant la jarre (Tsiu ta kang)

Voici l'harmonisation du disque **Pathé-Chine** N° 32.799, 1, dont nous avons parlé plus haut.

La tonalité de **sol** mineur s'impose, il est piquant cependant de remarquer la présence du **mi** naturel. Dans cet ouvrage, les emprunts sont plus fréquents, la ligne mélodique est infiniment moins classique que dans les exemples précédents. C'est certainement l'exemple le plus rapproché de notre époque; il doit dater probablement de la fin du XVIIIe siècle.

6° Le jeune pâtre (Siao Fang Niou)

J'ai parlé plus haut des disques **Pathé-Chine** n° 32.771, 1 et 32.771, 2, donnant des extraits de cet ouvrage. Par ces disques et par les notes rapportées par M. Soulié de Morant, j'ai pu reconstituer l'ouvrage entier. J'ai respecté l'ouverture enregistrée par les disques; il est cependant certain que cette ouverture a été ajoutée postérieurement. L'ouvrage en effet est extrêmement pur. Dès que la partie chantée commence (à l'allegretto 3e page), nous n'apercevons aucune licence.

L'ensemble de la mélodie est construit sur la gamme de cinq notes. Cet ouvrage est parfaitement classique.

Dans les notes de M. Soulié de Morant, c'est le petit motif de danse (page 164) qui sert d'ouverture. Il est lui aussi d'un caractère très pur. Cependant à la quinzième mesure et à la seizième mesure, nous apercevons des **mi** naturels. Ce motif est donc certainement postérieur à l'ouvrage.

Quant à l'ouverture que j'ai transcrite, elle est fort décadente, nous apercevons un **si** naturel, un **do** dièze, ce qui nous donne un aperçu de la gamme par tons entiers. Cette ouverture doit dater du XVIIIe siècle. Mais certainement la partie mélodie chantée, est une des plus anciennes que nous possédions de la musique chinoise ; elle doit dater du commencement du VIIIe siècle.

On remarquera toutes les transformations que subit le thème principal et le délicieux sentiment agreste qui se dégage de cet ouvrage qui est comparable à nos plus jolis ballets du XVIIIe siècle. A noter que le dernier thème (page 171) a été souvent repris dans divers opéras, symbolisant le thème de bravoure.

7° Le mont de l'Eventail (Tsroé ping chann)

Voici un exemple très caractéristique.

La diversité des rythmes, la grande liberté mélodique, le chœur participant à l'action, les passages parlés, font de ce fragment un exemple remarquable de ce que peut être une scène d'opéra au théâtre en Chine.

Si l'ensemble de la partie mélodique est très pur, nous voyons de grandes audaces au point de vue rythmique, notamment à la 36e mesure où le caractère de la mélodie est nettement binaire, tandis que l'accompagnement possède un rythme non moins nettement ternaire.

Cet amalgame de rythmes ne serait pas désavoué par nos compositeurs les plus avancés.

Dans la première partie du morceau la mélodie est écrite sur la gamme de cinq notes ; à noter cependant le glissando du début.

A partir de la troisième page, nous voyons l'apparition d'un **mi** naturel servant de broderie au **ré,** dans une tonalité absolument caractérisée de **si** bémol majeur ; ce **mi** naturel persistera dans la suite du morceau.

Au point de vue vocal, il est curieux de rencontrer des passages en notes piquées

L'étude de ces divers exemples montrera à quel point la musique de théâtre en Chine est simple et claire. Elle s'apparente à toutes les musiques populaires.

Il est incroyable de penser que jusqu'à ces dernières années, la musique de ce pays ait été si complètement ignorée.

On verra aussi combien la fameuse théorie de l'existence de quarts de tons dans la musique chinoise est erronée.

La musique chinoise ne possède pas d'autres degrés que la gamme occidentale et les rapports d'intervalles restent les mêmes.

C'est par les rares contrepoints rencontrés dans la musique de théâtre que j'ai été amené à croire à l'existence d'un système harmonique inconscient basé sur un accord unique possédant les 5 notes de la gamme mère.

La preuve reste à faire. On la trouverait, j'en suis sûr, à l'audition de la musique sacrée qui a lieu une fois l'an dans plusieurs Temples de la vieille Chine, à l'aurore.

Pour ces cérémonies, les orchestres sont composés de flûtes, de hautbois, de luths, de kinn, de guitares, de plaques de jade, et d'un grand nombre d'instruments percutants.

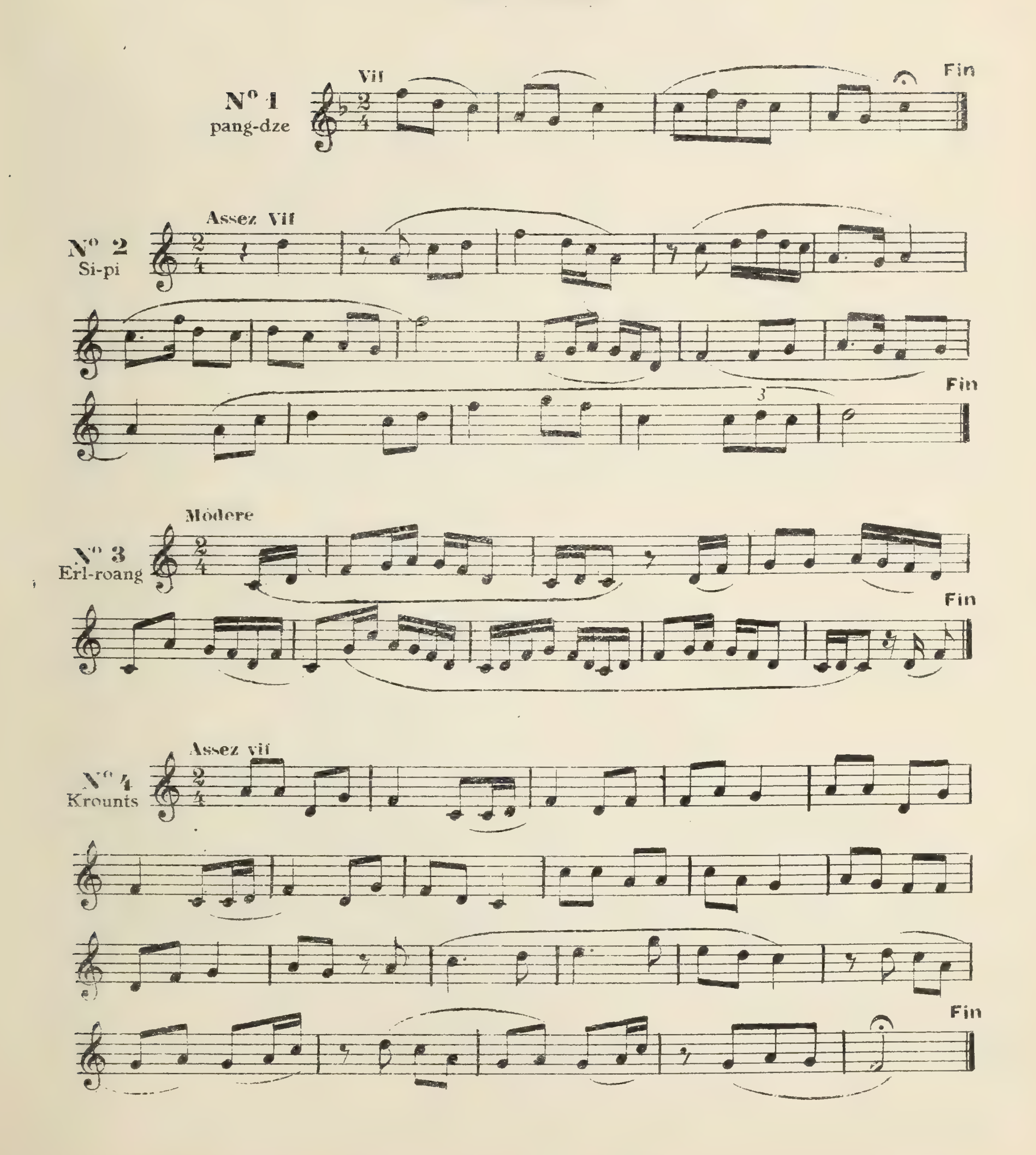
L'audition de ces nombreux instruments jouant simultanément nous éclairerait sans aucun doute.

ACHEVÉ D'IMPRIMER PAR LA SOCIÉTÉ D'IMPRIMERIE, D'ÉDITION ET DES JOURNAUX DU BERRY (ERNEST GAUBERT DIRECTEUR) A CHATEAUROUX, LE 10 JUIN 1926, POUR M. PAUL GEUTHNER, ÉDITEUR, A PARIS.

TEXTES MUSICAUX

TRANSCRITS ET HARMONISÉS

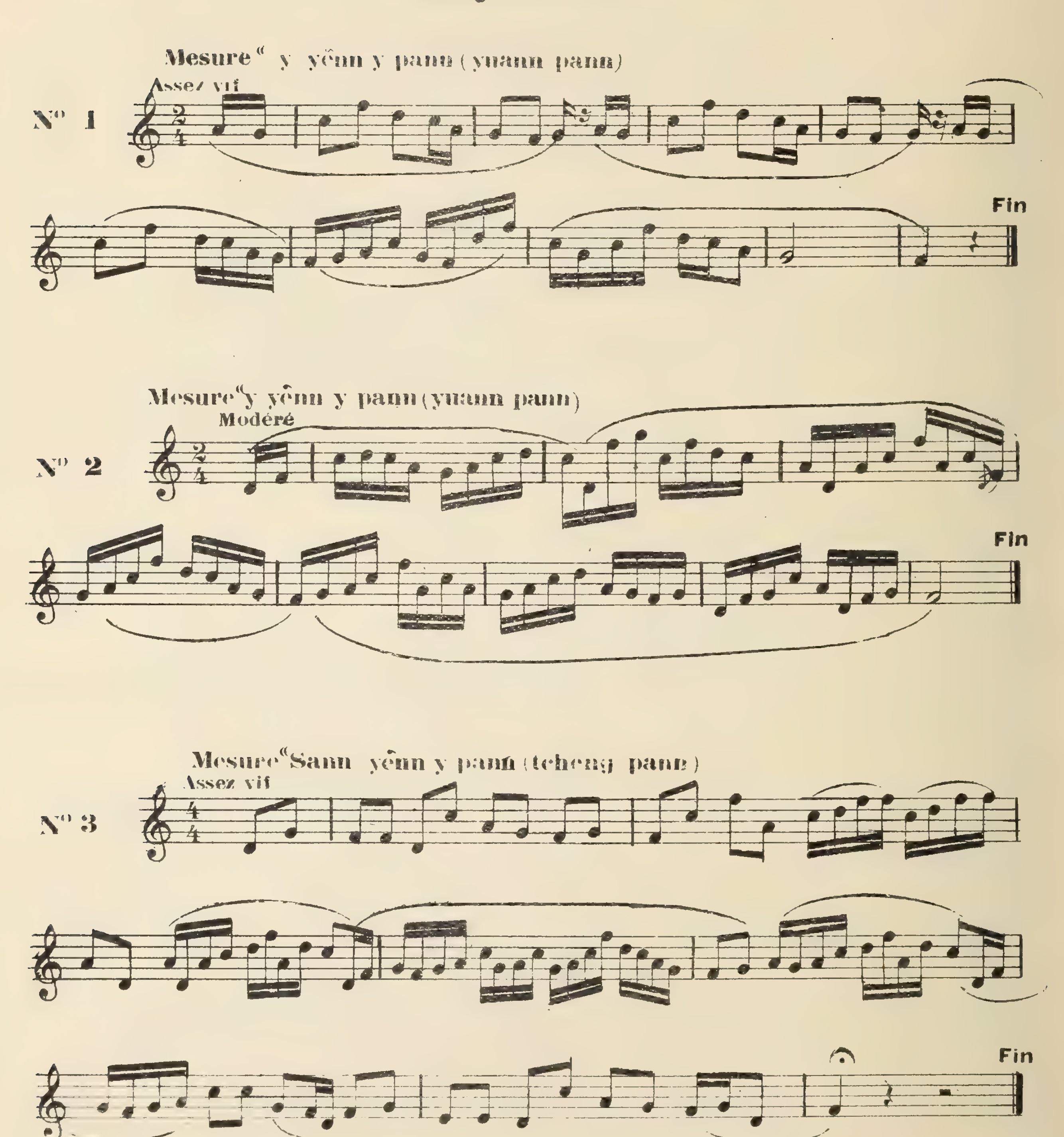
OUVERTURES
TSRI PANN



INTERMÈDES

KWO - MENN

(Passage de porte)



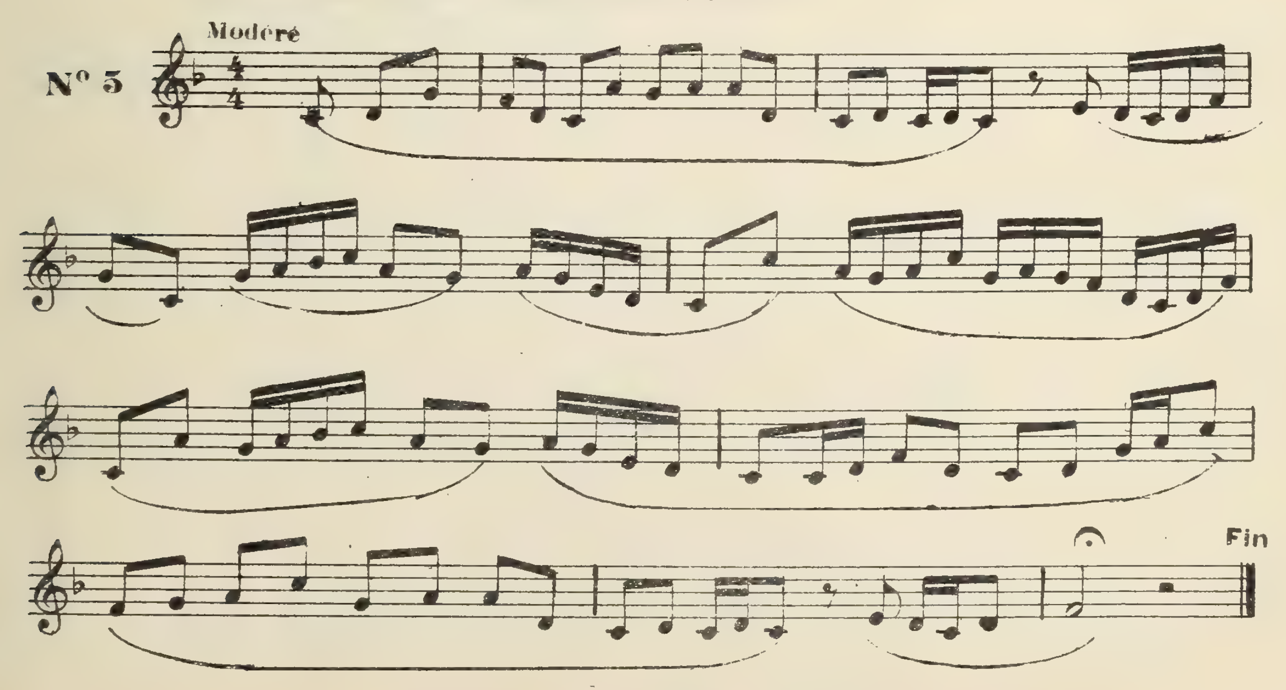
Mesure « Sann yênn y pann(tcheng pann)

Modéré

N° 4

Fin

Mesure « Sann yênn y pann(tcheng pann)



LEIT MOTIVS

YA-TI

Thèmes servant par tradition dans la musique du théâtre chinois chaque fois que ces situations et ces sentiments se présentent Le mouvement est plus rapide quand les sentiments se précipitent ou quand les acteurs se rapprochent l'un de l'autre

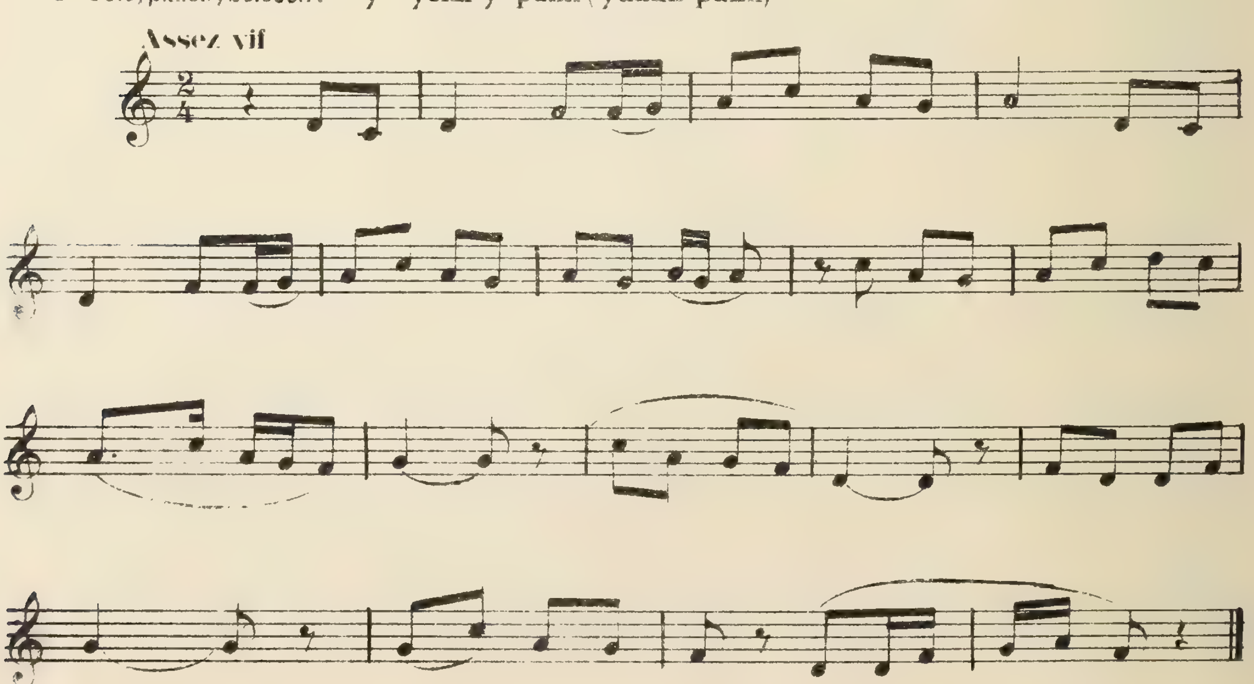
1° *Colère, désespoir, élaboration d'un plan difficile.* **Mesure y yèn y pann (tcheng pann)**



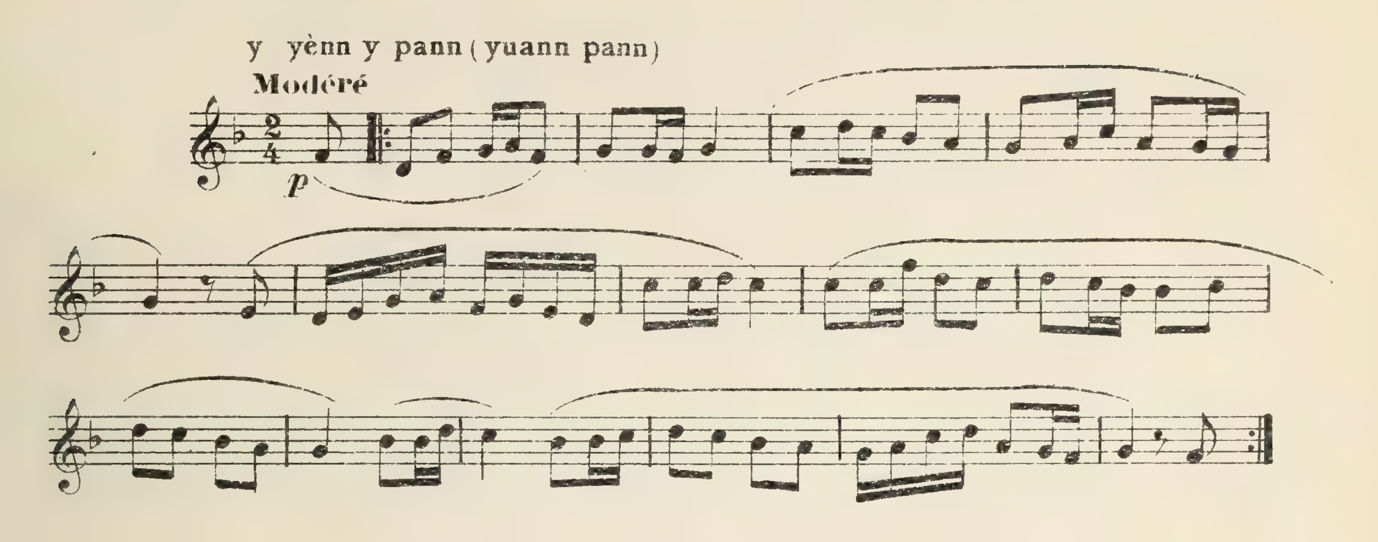
2° *Querelles d'amoureux.* **Sann yènn y pann (tcheng pann)**



3° *Joie, plaisir, boisson.* **y yenn y pann (yuann pann)**



4° *Pendant la toilette des femmes*



5° *L'ivresse complète*

y yènn y pann (tcheng pann)

Lourdement

f

DISQUE PATHÉ CHINE N 32771;1
SIAO FANG-NIOU
(LE JEUNE PATRE)
BALLET

Chanté par Messieurs TSINN - CHOUN & LANN-FANG



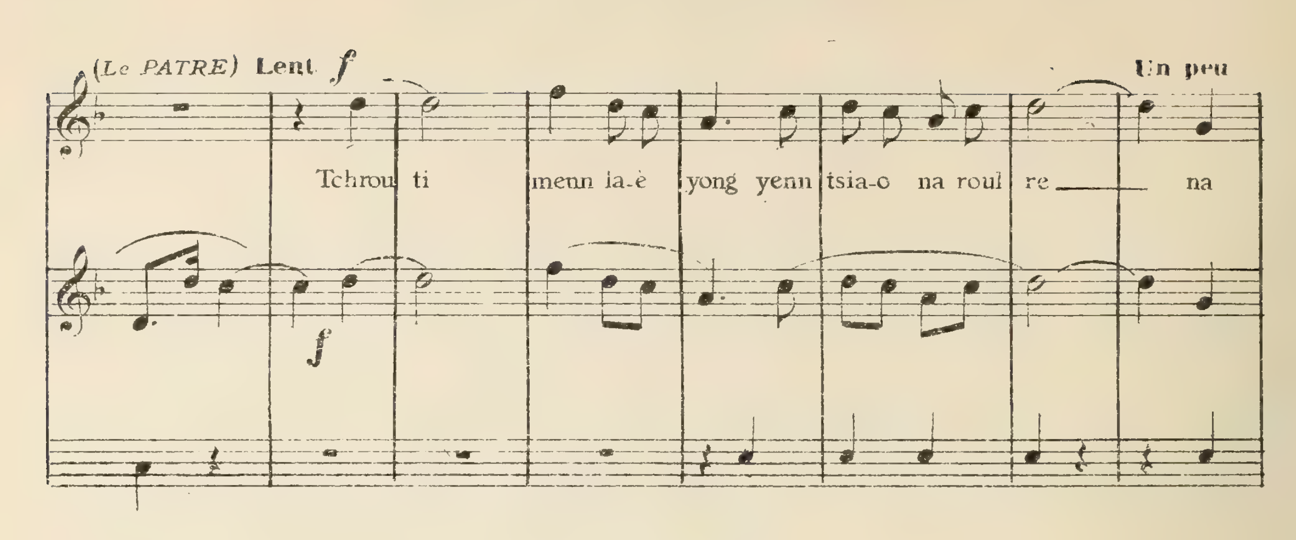











(Le PATRE) Lent
f
Un peu
Tchrou ti
meun la-è
yong yenn
tsia-o na roul
re
na
f


Plus Vite
Modéré
ré na ré na
ré na ré na
ré na ra
yé
Na piénn
siang la-é
mf
mf


y go niu
tsia-o wo
Oa ya y ya
Oa ya y ya
ré


Allegro Moderato
Treouchang ta _ é y tche


roa chenn chang tchroa ann ling lo cha yang le-ou si


ya _ o y tsienn tche _ Sia-o tsinn li-è-ènn pa-ann koa koa _


kreou liniènn tcho tra
Sinn ii siangtcho tra _
tcho y tchrang Siang se pa wo raë


cha
Oa ya y ya
oa ya y ya
ré
mf


f
Rall.
Tchoy tchrang
Siang se
pa wo
ra é cha
f
Rall.

DISQUE PATHÉ CHINE N°32771,2
SIAO FANG NIOU

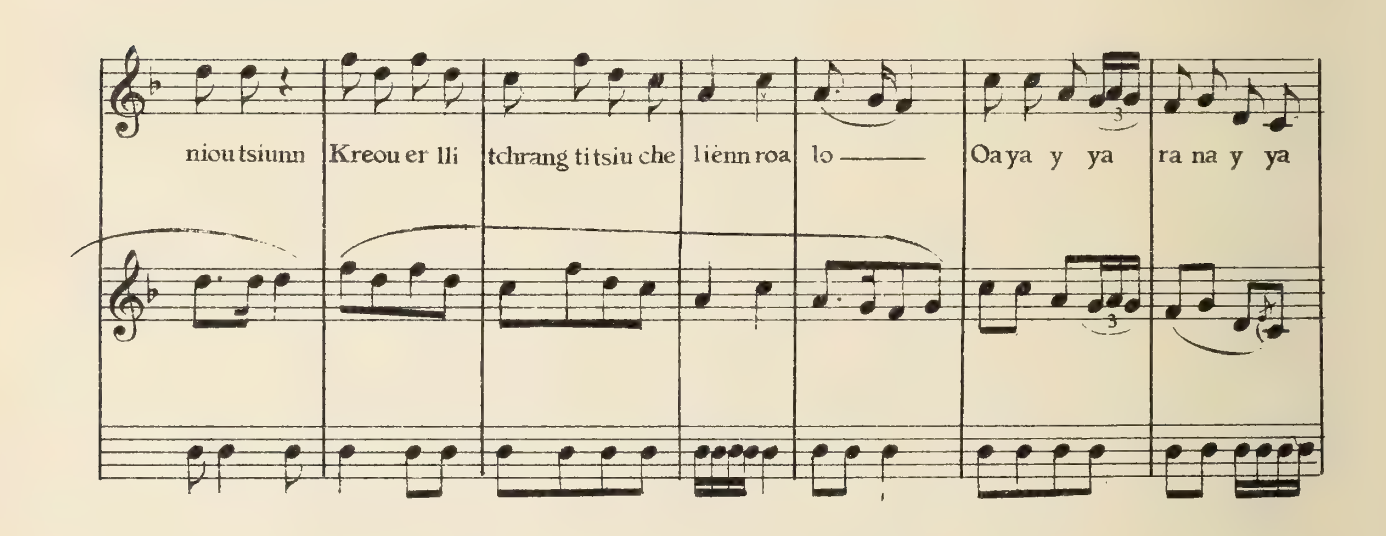
(SUITE)








tre-ou ta-é
tsraomao
chenntchroann
so y
che-ou na tcho
tchou ti
ta - o krann tcho

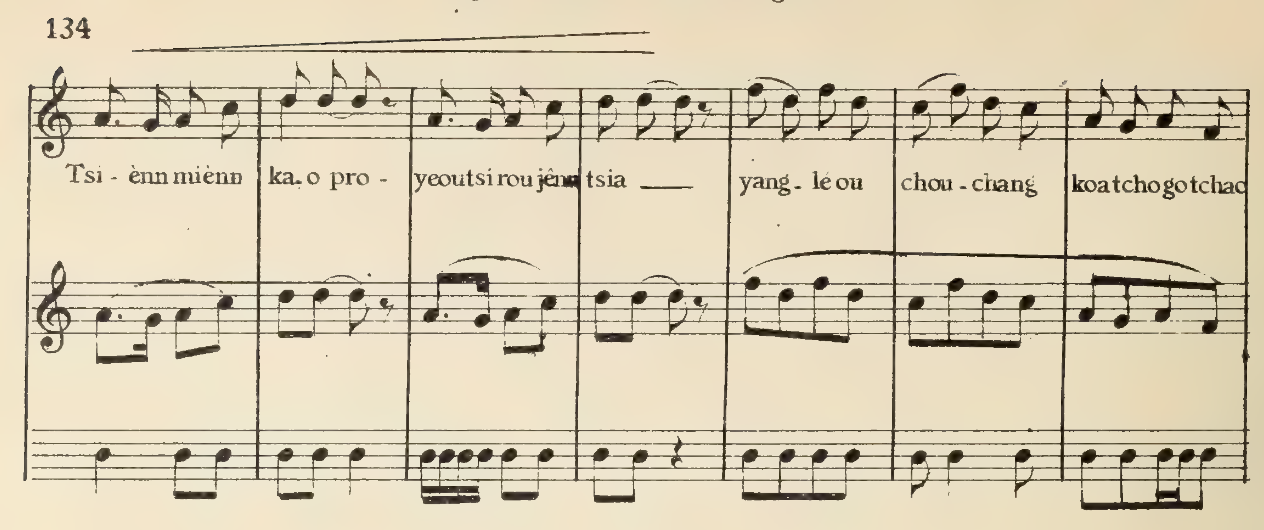

niou tsiunn
Kreou er lli
tchrang ti tsiu che
liènn roa
lo ——
Oa ya y ya
ra na y ya

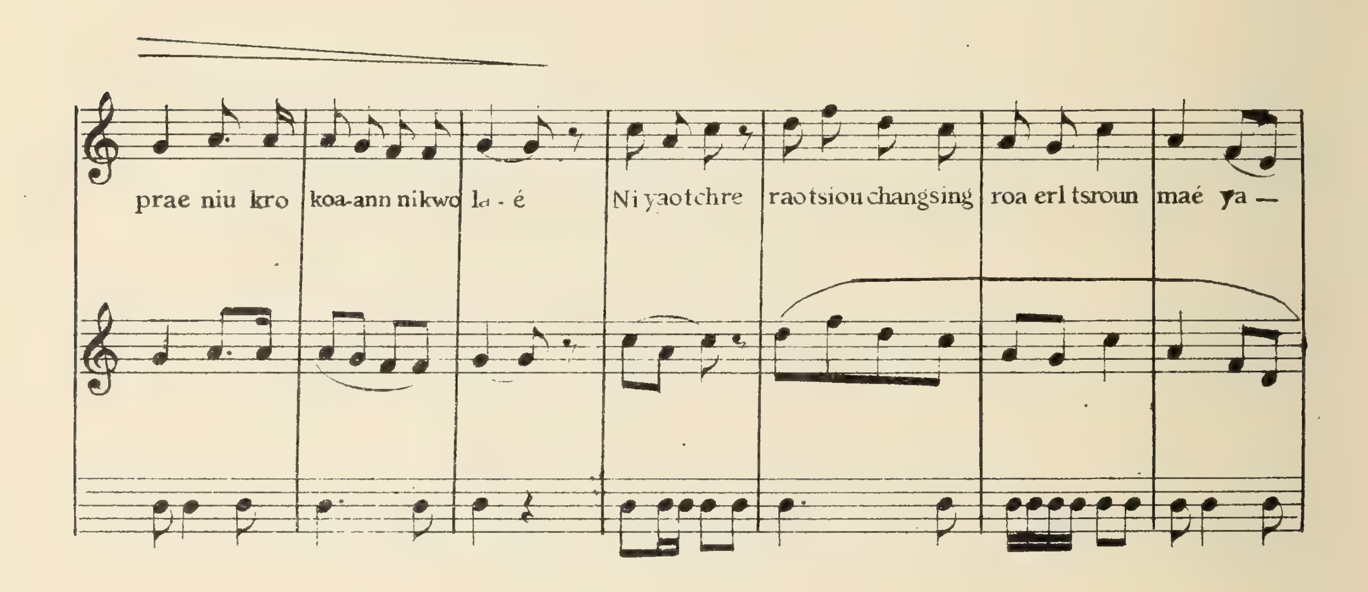

(Danse)
(la Bergère)
ré
Mou - tong
ko —


ni — kwo -- laé — wo yao tchre raotsiou — na li tsiu — ma é ya Oa ya y ya


(le Pâtre)
ra na y ya ré — Moutong krae yènn ta o — Tsiao cheng niụ kro ko ann wo tcho


li — yong cheou y tche — tong tche si tche — na - ann tche pei tche —


Tsi - ènn miènn
ka. o pro -
yeoutsi rou jênn tsia ___
yang . lé ou
chou - chang
koatchogotchao


prae niu kro
koa-ann nikwo
la - é
Ni yaotchre
raotsiou changsing
roa erl tsroun
maé ya —

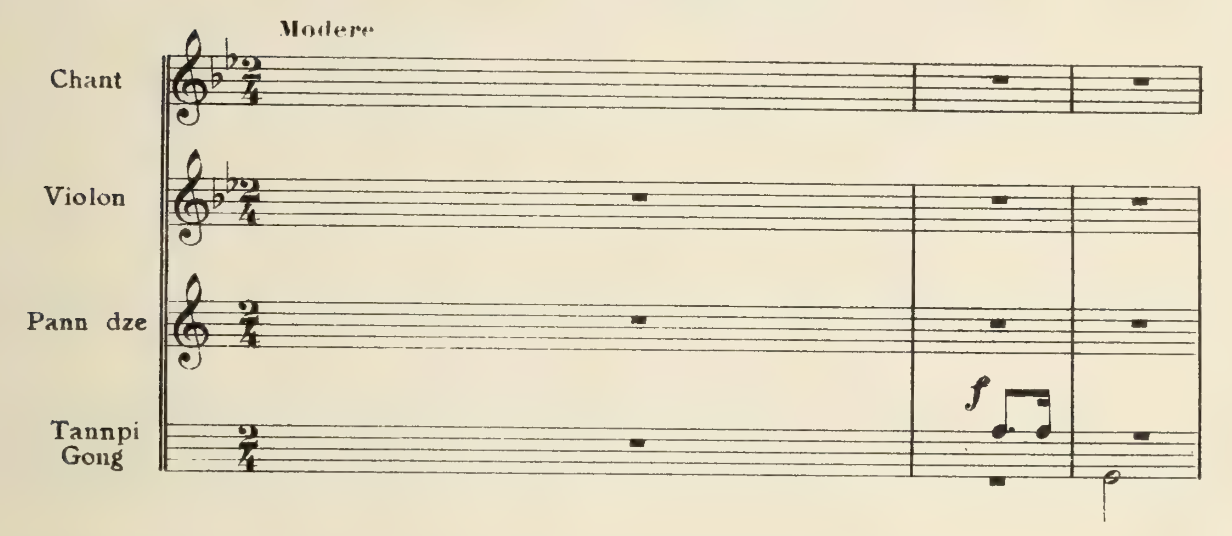

Rall
f
3
Oa ya y ya
oa ya y ya
ré —
ni yaotchre —
raotsiou - chanp
sing = roa erl
tsrou-oun
3
f
Rall

DISQUE PATHÉ CHINE N°33.325:3
TSROE-PING CHANN.
(LE MONT DE L'ÉVENTAIL EN PLUMES DE MARTIN-PÊCHEUR)

Chanté par MMrs SIAO KOÉ-YNG, SOU TING-KOÉ, KAO YU-FANG et TING FONG-TSIOU

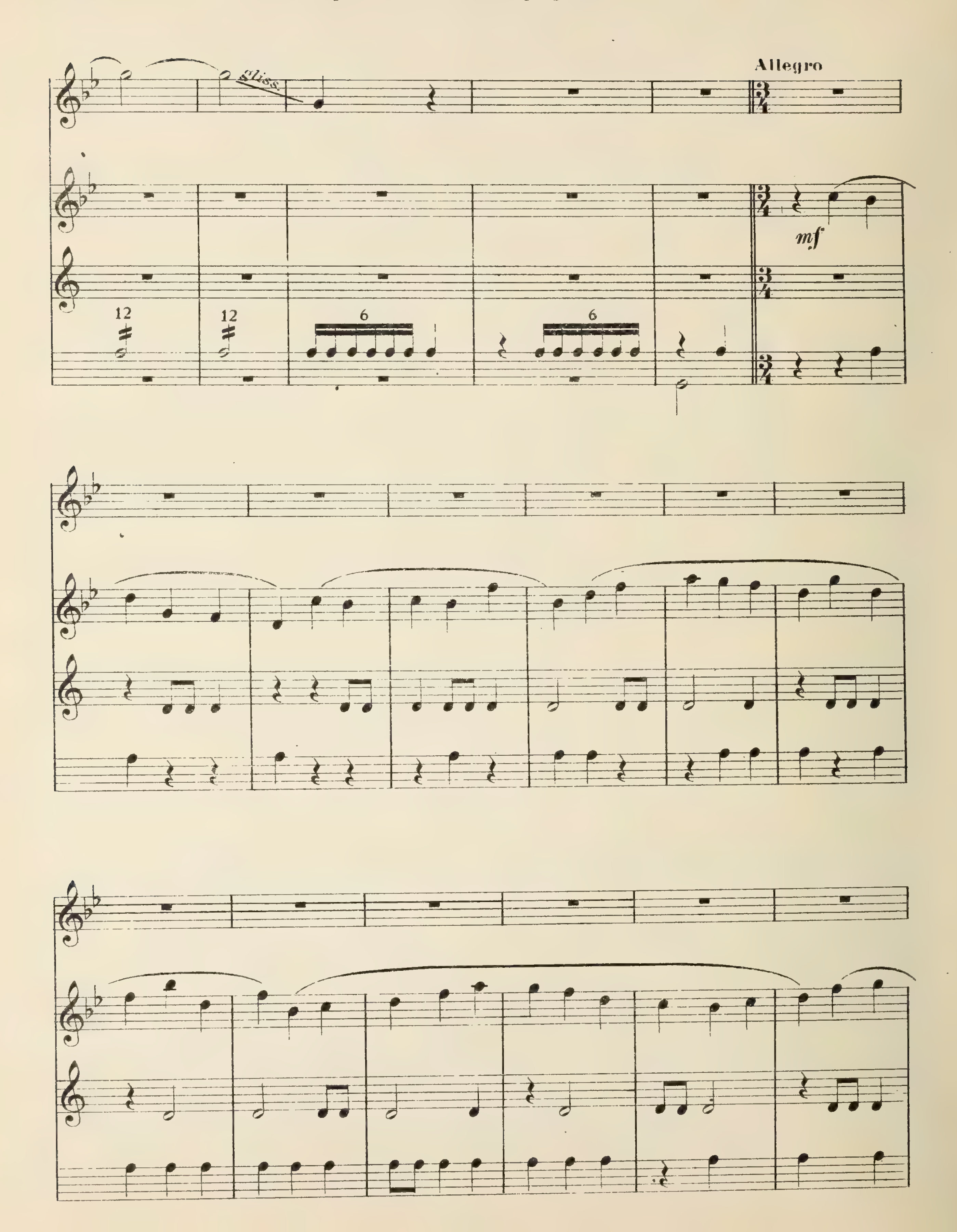
LE PÈRE: *(parlé)* Yu-erl, yu che Che chou chou krann tsouo.

LA FEMME: *(parlé)* Wo che wo lo

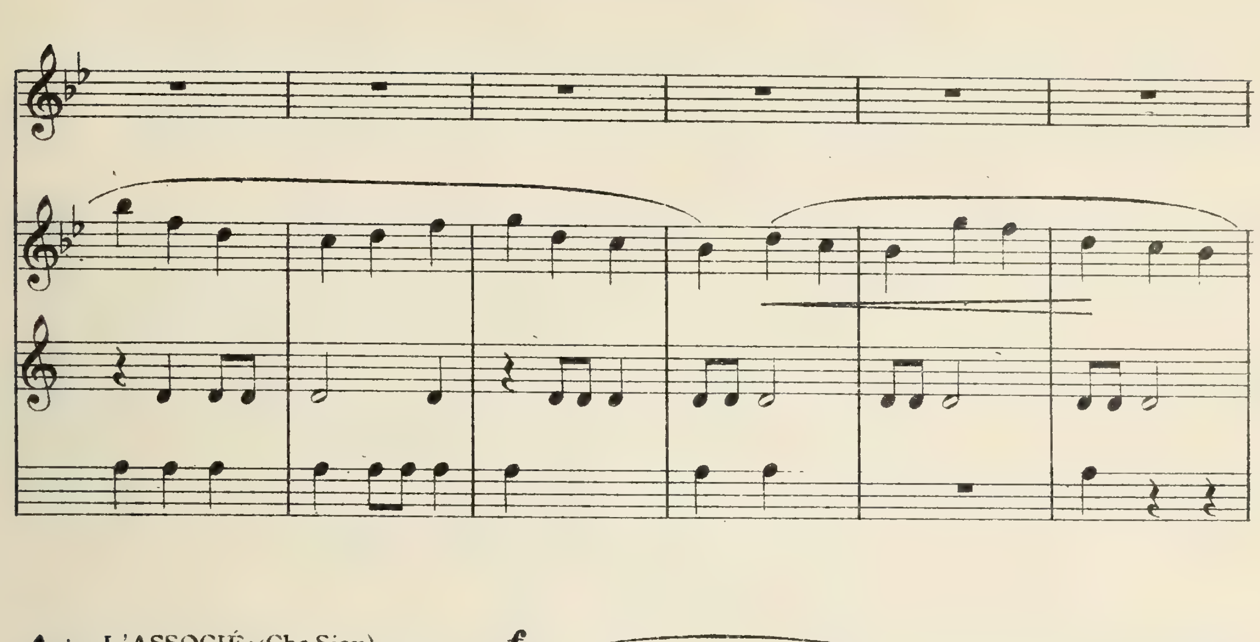


LA FEMME: *(parlé)* Wo che Koann tcho wo-menn tche-li. Pou che Ann-Koann se-yuann, Tchao-chang. Kro-tienn, Ngaé laé tsiou laé, Ngaé Tseou tsiou tseou Yuerl, yu wo ma y ma.





gliss.
Allegro
mf
12
12
6
6




L'ASSOCIÉ: (Che Siou)
f
Che Sann-lan - an - an-an-ang tsinn me-eun
mf


la - a - é é - é - é - aé yu erl



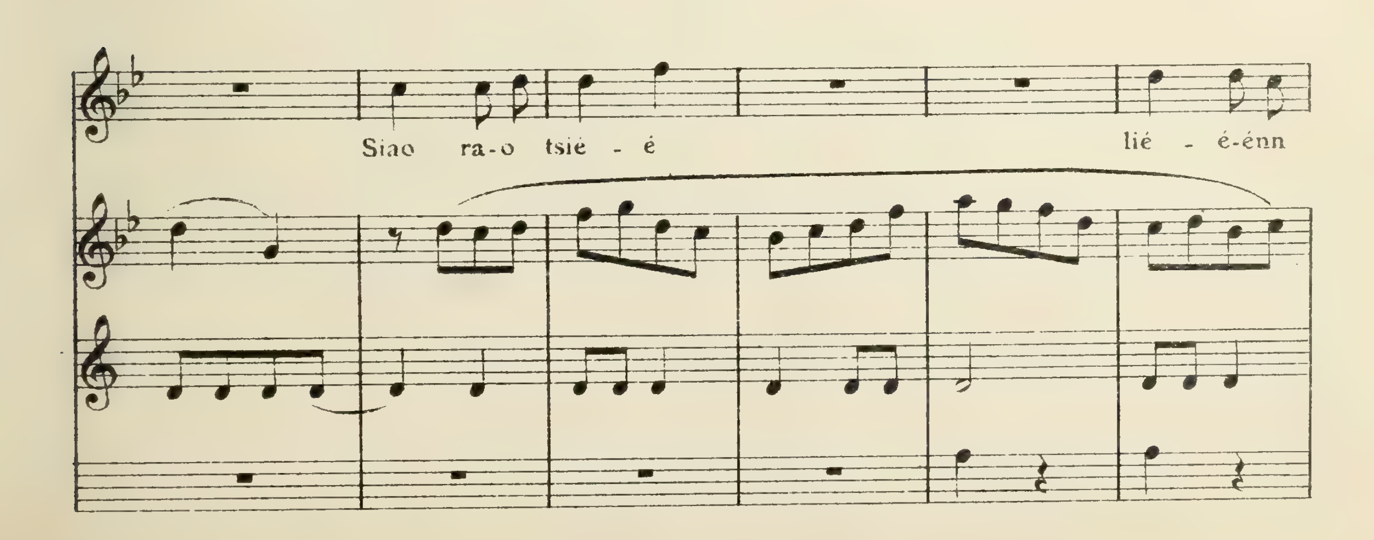


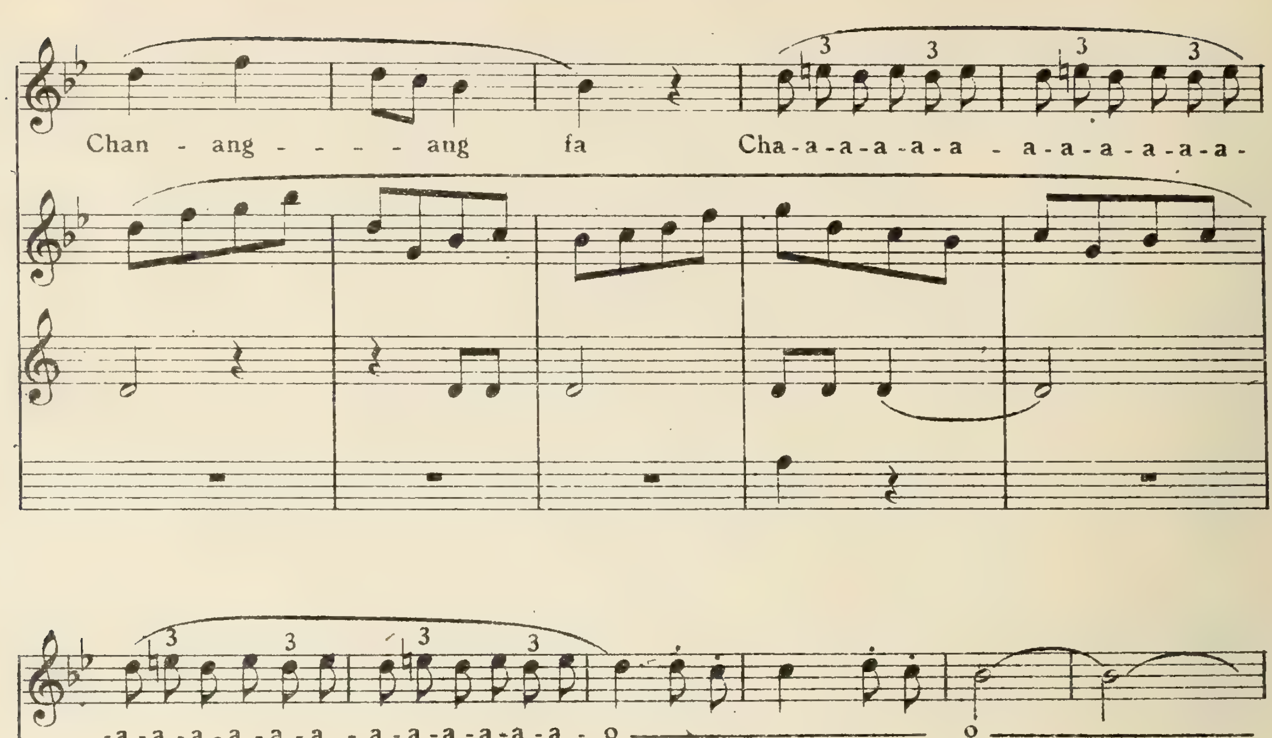
CHE SIOU: (parlé) Lao Fou tchang, wo tou lang tcho.



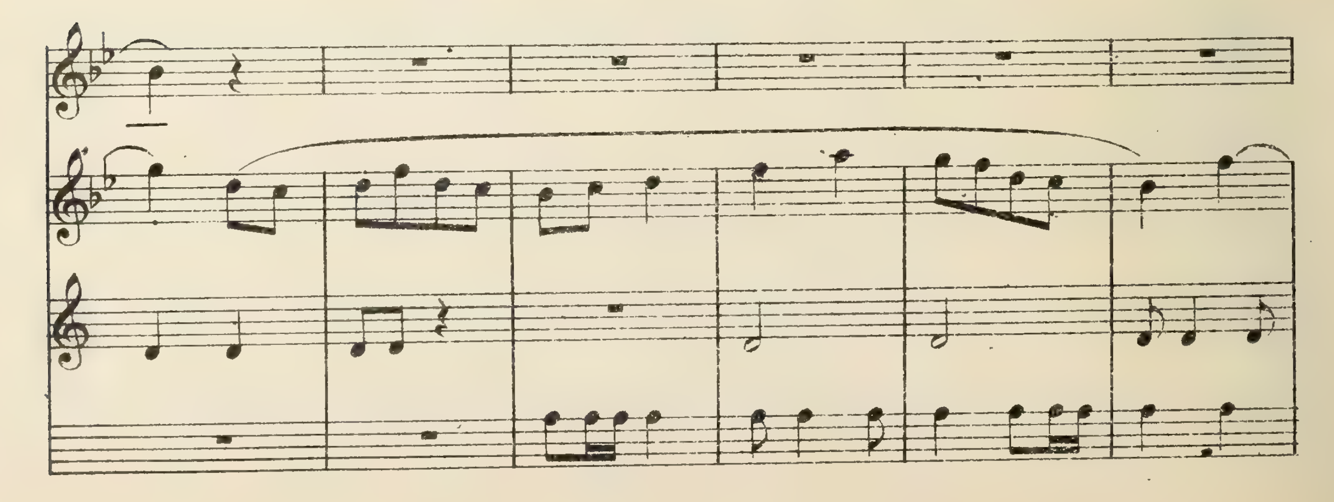



CHE SIOU
Ma - é
tao


Siao ra-o tsié - é
lié - é-énn



CHE SIOU: (parlé) Fa-chao, wo jenn pou tchou taé ya.






CHE SIOU
Jenn pou - tchou - - ou Sinn tro-ou rouo - o o - - o.


Yu - u - - u-tra a a a



LE PÈRE: (parlè) – Che rouo-tsi, mann-tchao. Tang yènnchouo. Tao-ti cherao. Nann pou kenn niu téou. Tsi pou kenn kéou teou Yeou che mo che tsring, ni krann dzaé ni yèyè wo.

TOUS: Rao!



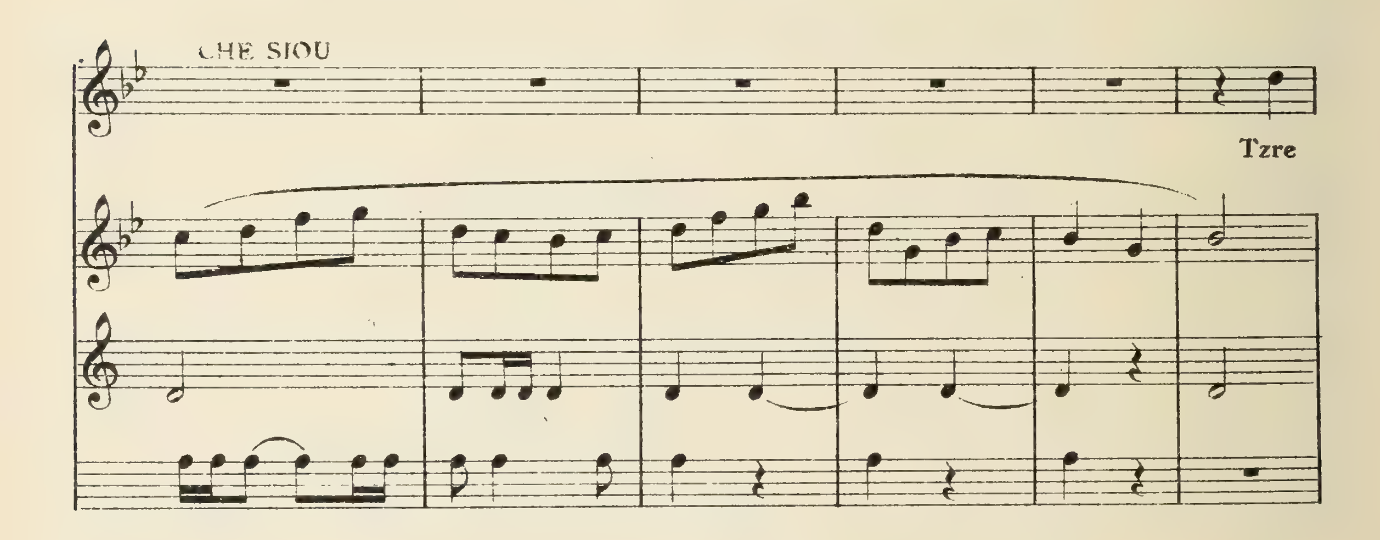


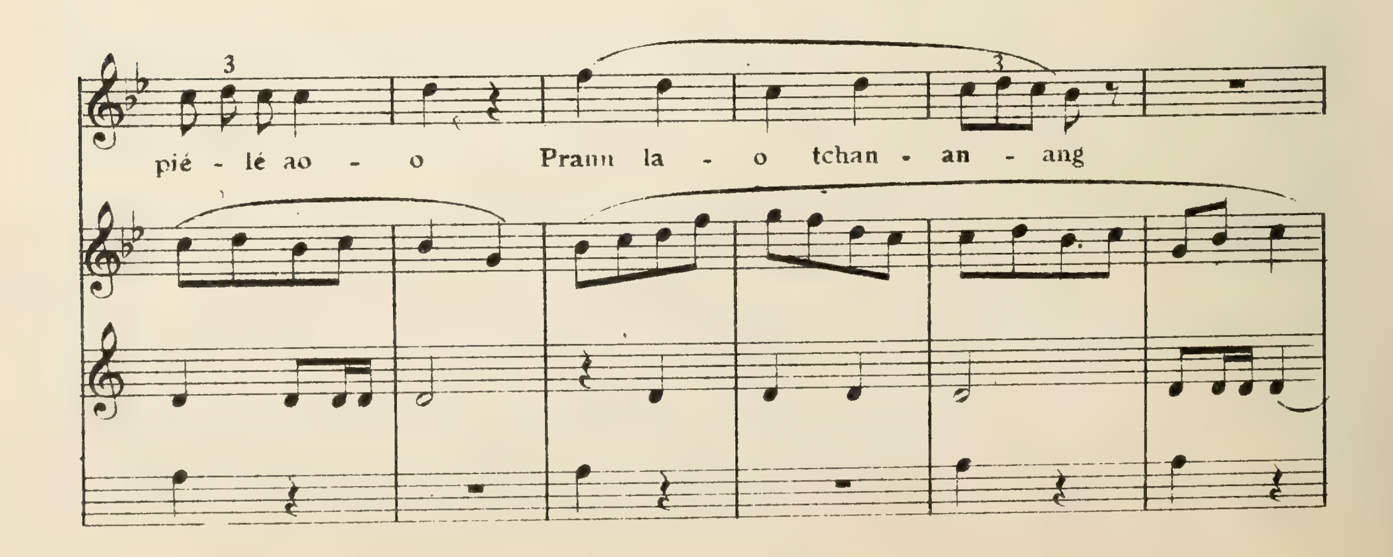

CHE SIOU
Roa - ann Krann dza —— é


Yang — Je-enn Siong
Si - ang - - - - - tsia -


3
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -a - - -o




CHE SIOU
Tzre


pié - lé ao - o Prann la - o tchan - an - ang


3
Mang ten - - eng - - eng lou - - - - tao. Siao ra o -


tsie Wo menn tsi inn ré-ou tsa - é e - é


y - y - a - o tsia a - a - - o o

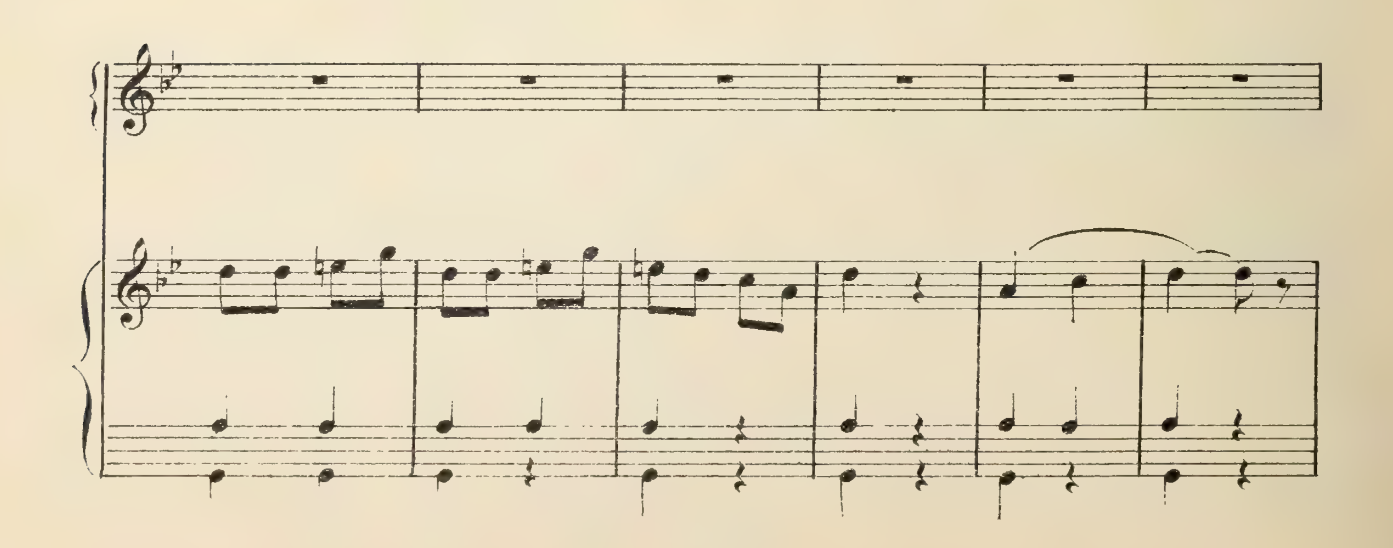
DISQUE PATHÉ CHINE N° 32799,1

TSIU TA KANG
EN RÉPARANT LA JARRE

AIR POPULAIRE

Chanté par MM CHOÉ CHANG PIAO
&
WANG CHAO KOÉ






1° Couplet
Le réparateur de porcelaine:
Tiao tsri — taun dze tseou se fang —
mf
mf


Pour finir rall molto


Fin
Le réparateur: (presque parlé)
Tsinn je pou chang pié tchrou tsiu ya.
f
Fin

ANCIEN HYMNE NATIONAL DE L'EMPIRE

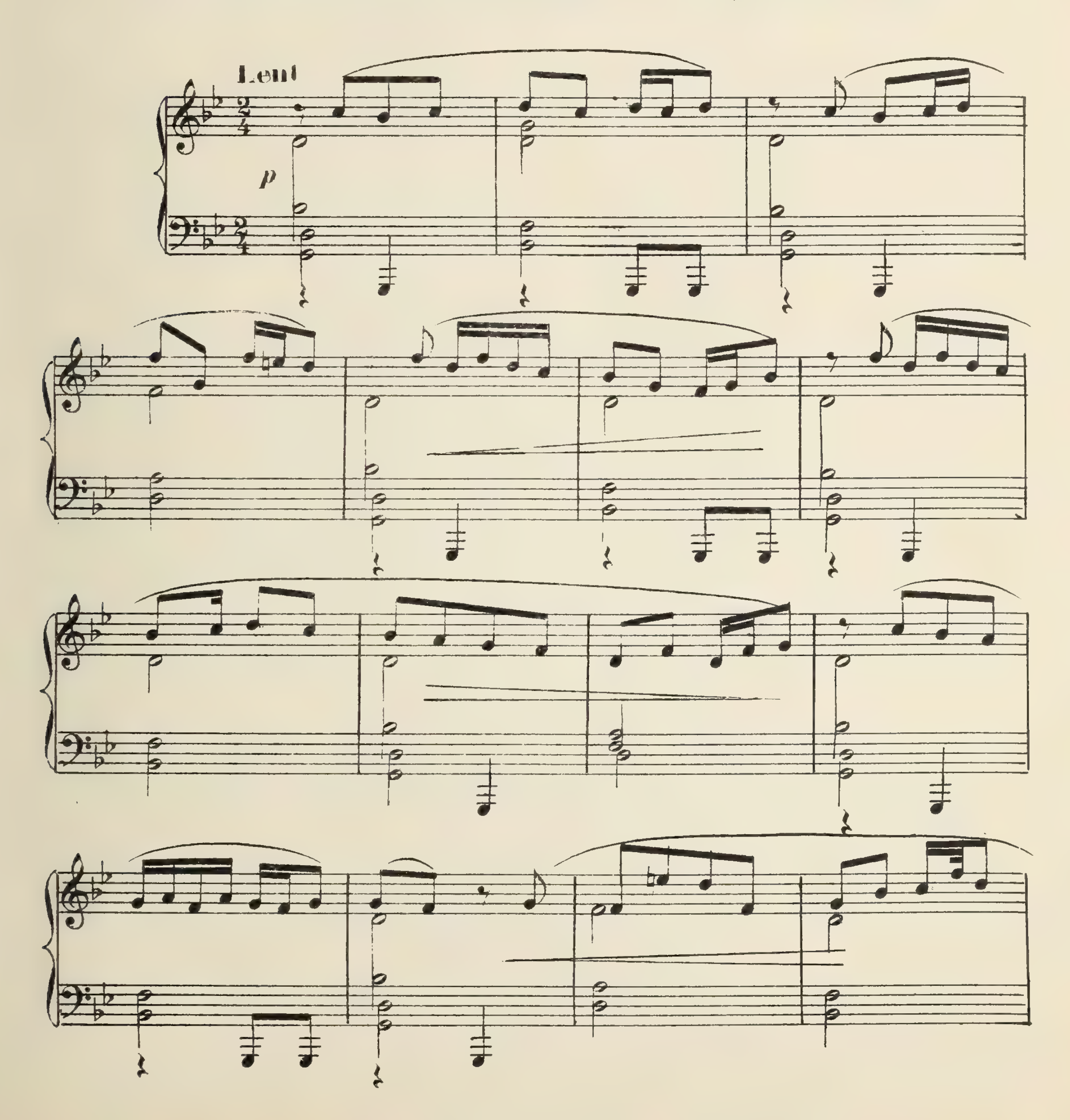
Thème donné par M. WANG ancien chef d'orchestre de la Marine

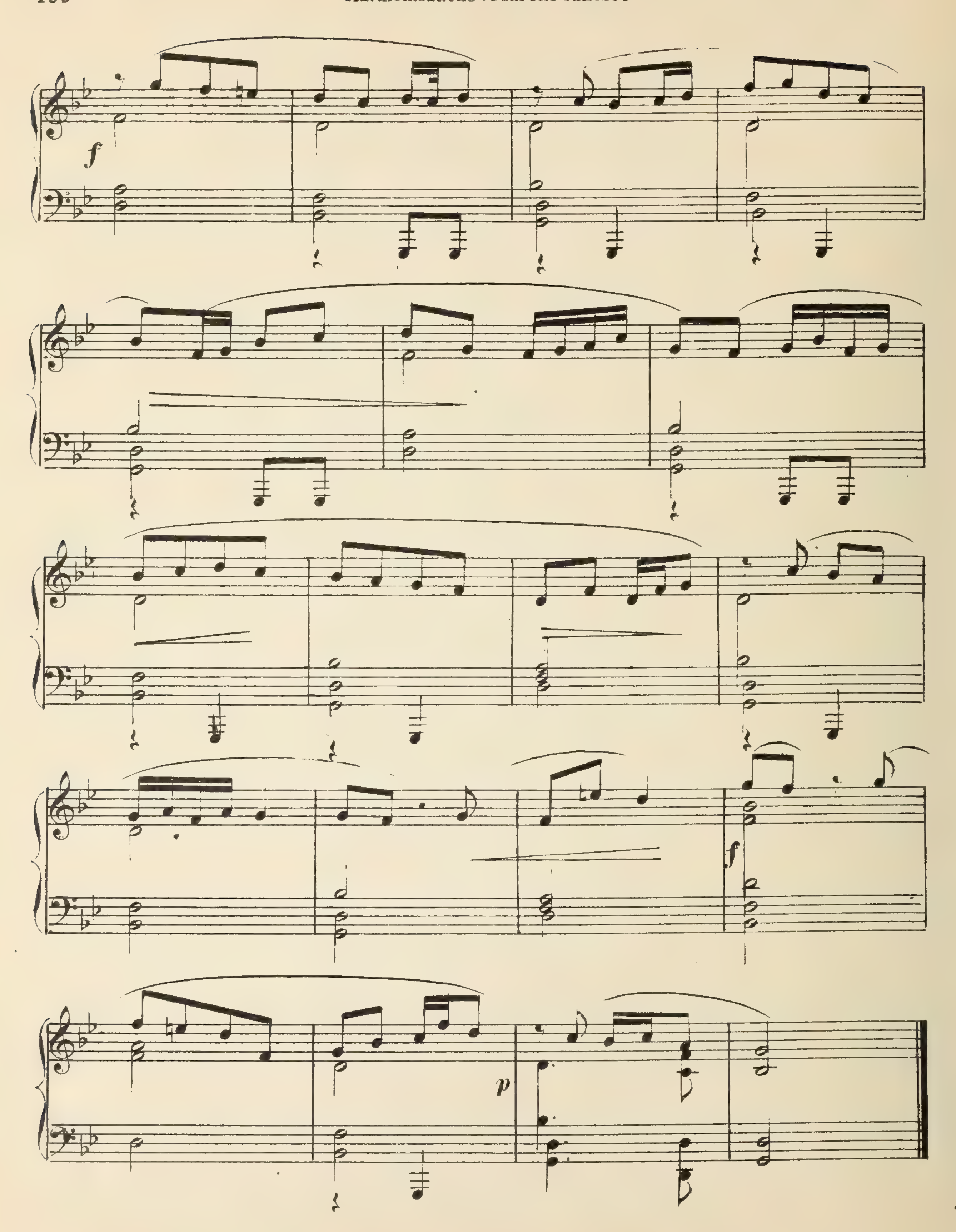


MARCHE FUNEBRE

KROU ROANG T'IÈNN

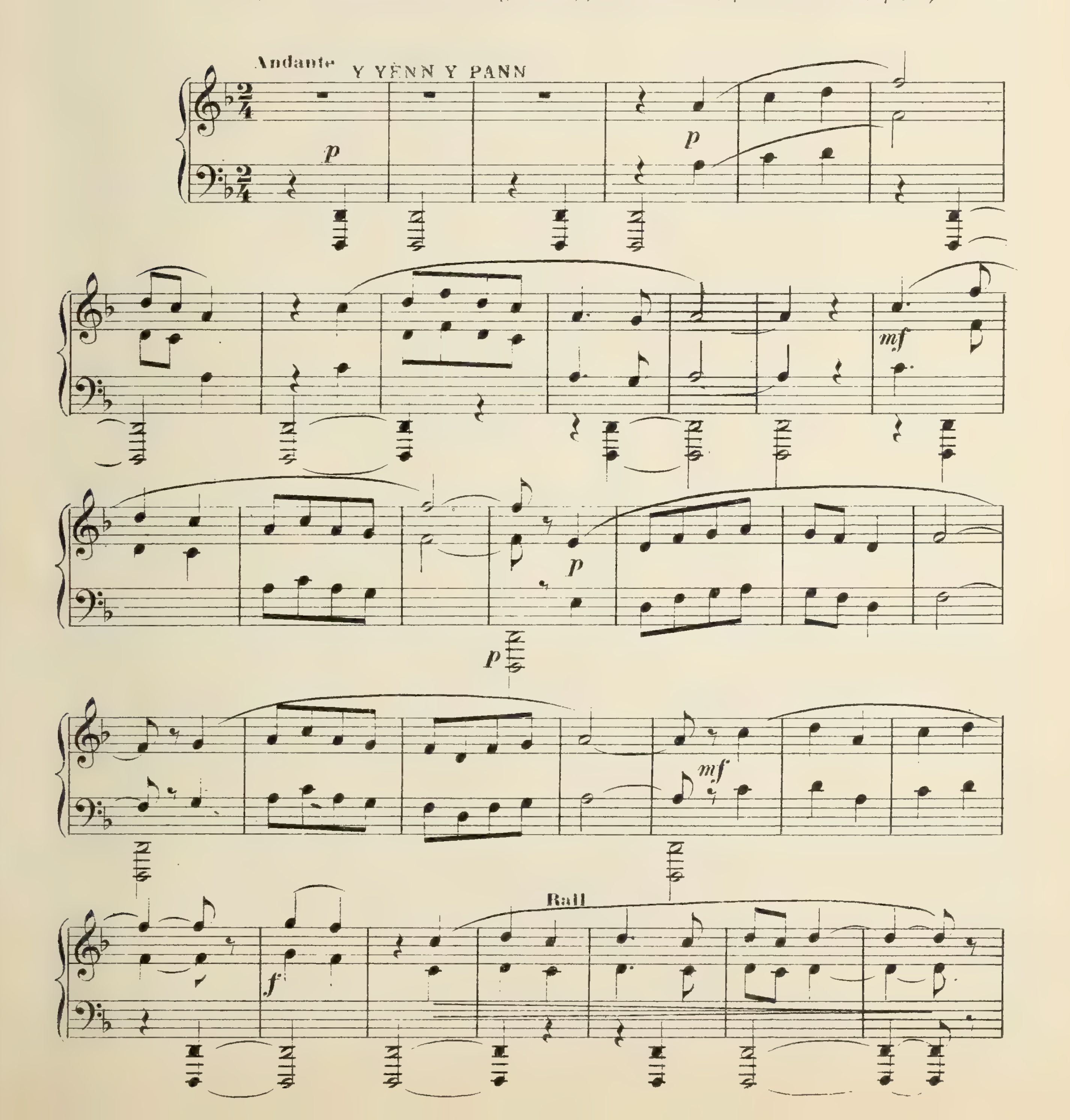
Ce morceau se joue devant les tablettes des ancêtres et aux anniversaires des morts




f
f
p

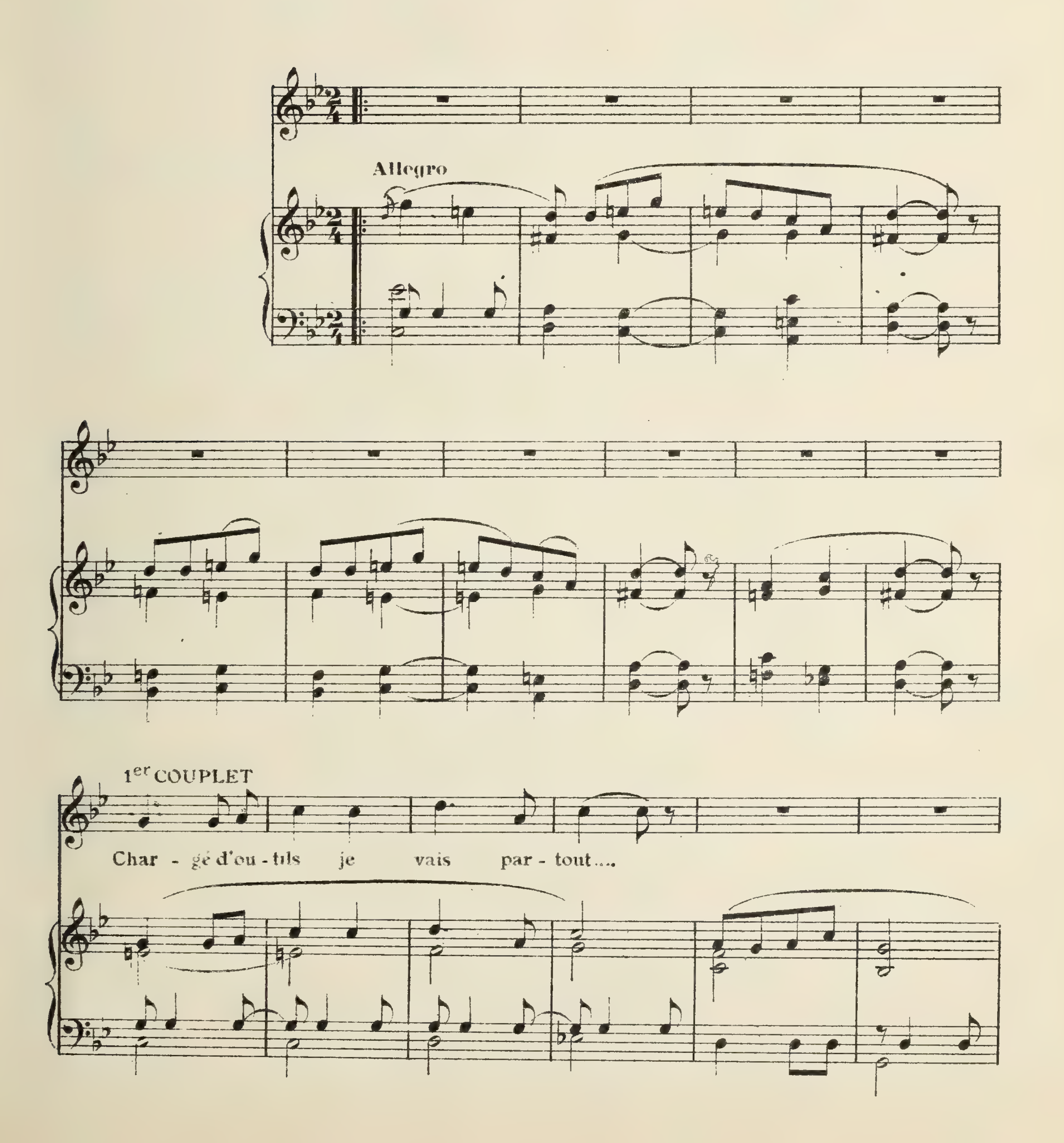
LAMENTATIONS D'UNE PRINCESSE EN EXIL
TCHAO TSIUNN TCHROU SAÈ
(9e CHANT)

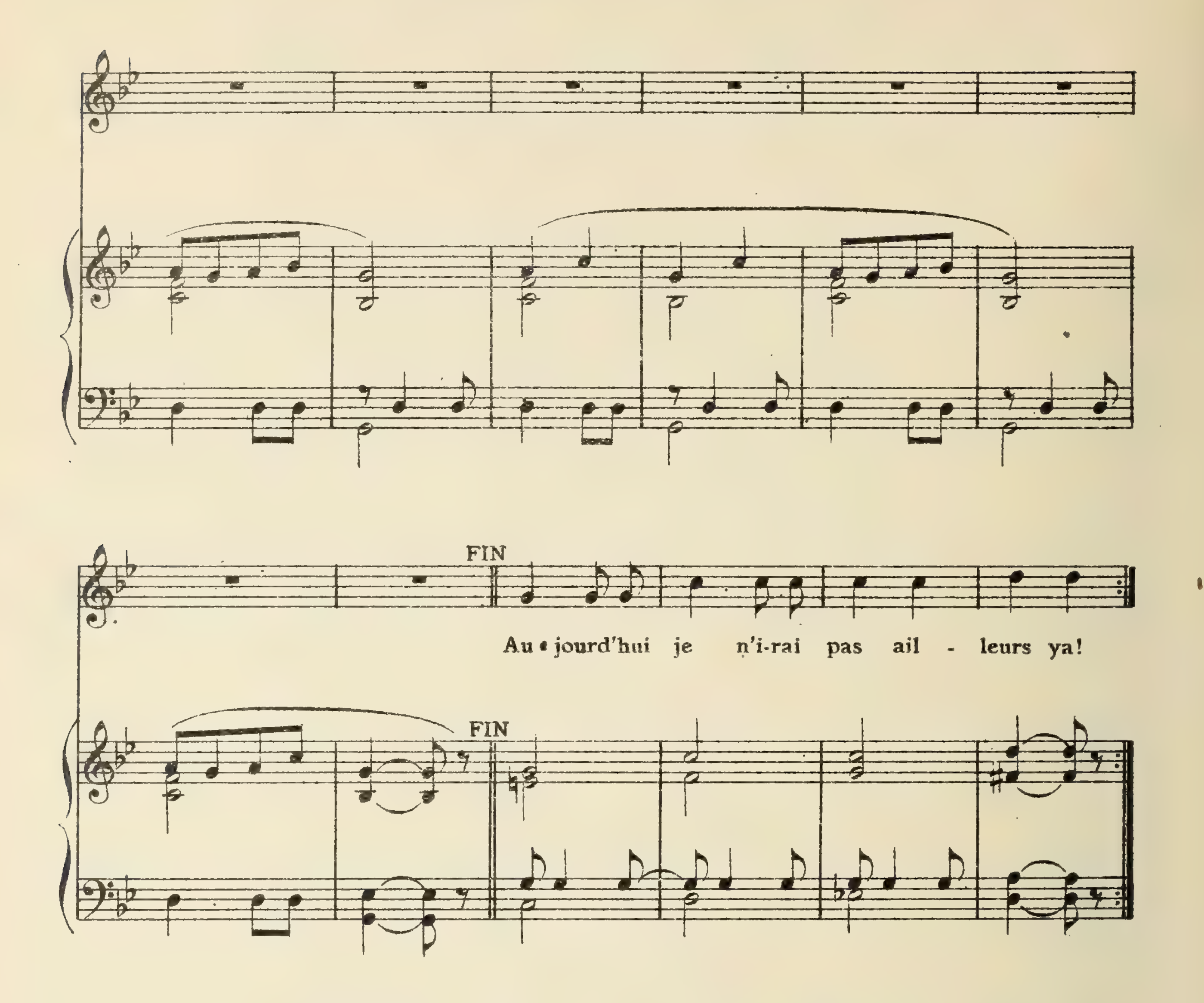
Mélodie du XIIIe siècle; en Kroun-Tsing. L'orchestre est composé de flutes: (Ti dze) de hautbois: (Sona) de guitares; petit tambour; planchettes: (Si pann)




p
Je pars Et mes larmes coulent Ah
p
Dans mon coeur un feu brule Ah
Pour dissiper mon chagrin je n'ai
Rall
que mes chants mes chants pleins de tristesse

EN REPARANT LA JARRE
TA TSIU KANG
CHANSON POPULAIRE





2 - Je veux aller au Wang-Tsiâ tchoang.

Au Wang tsia tchoang, vit un vieux richard ya!

3 - Ce richard a trois jolies filles

L'une est plus chauve qu'une cougourde.

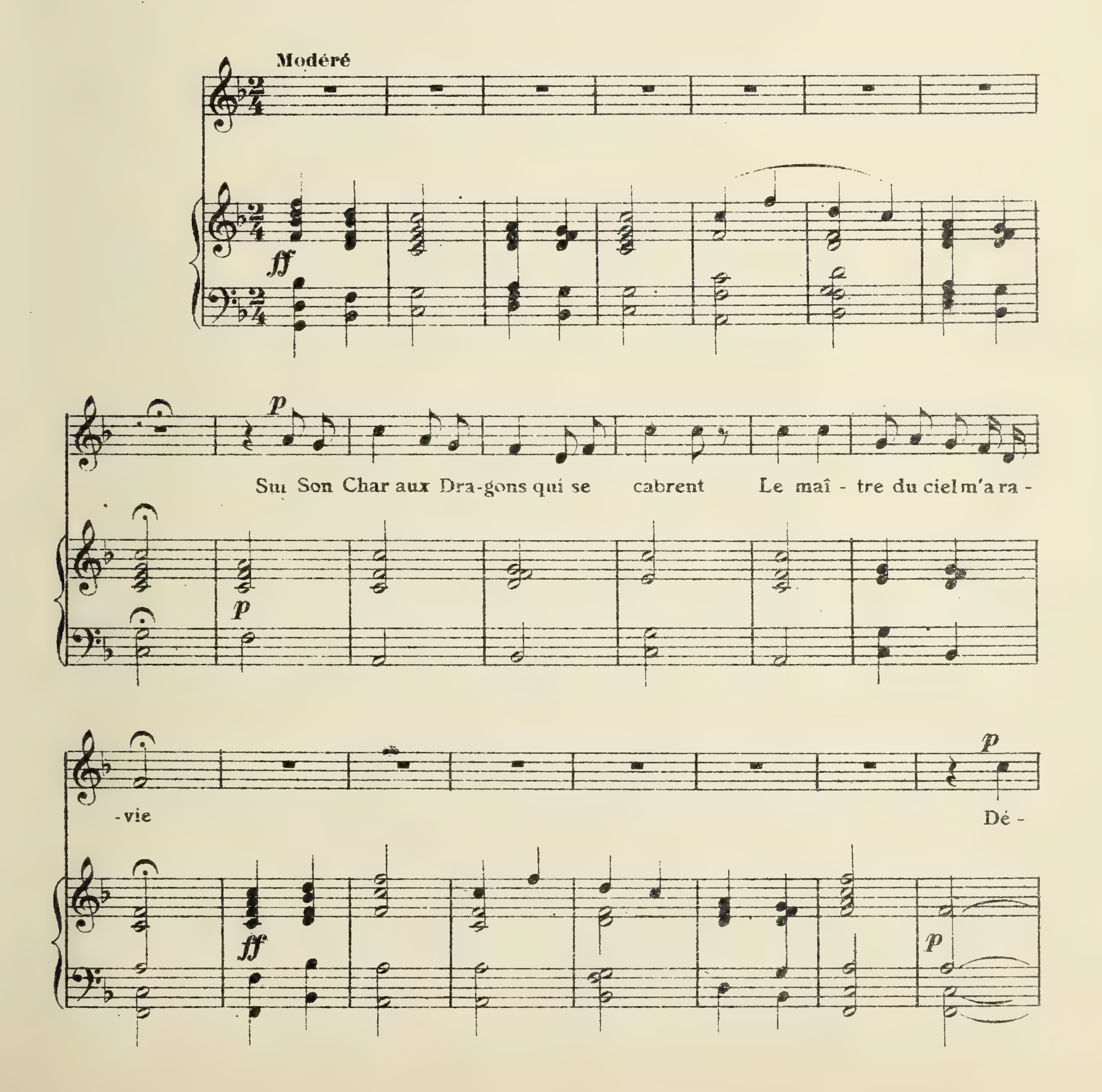
4 - L'autre reluit comme un vernis

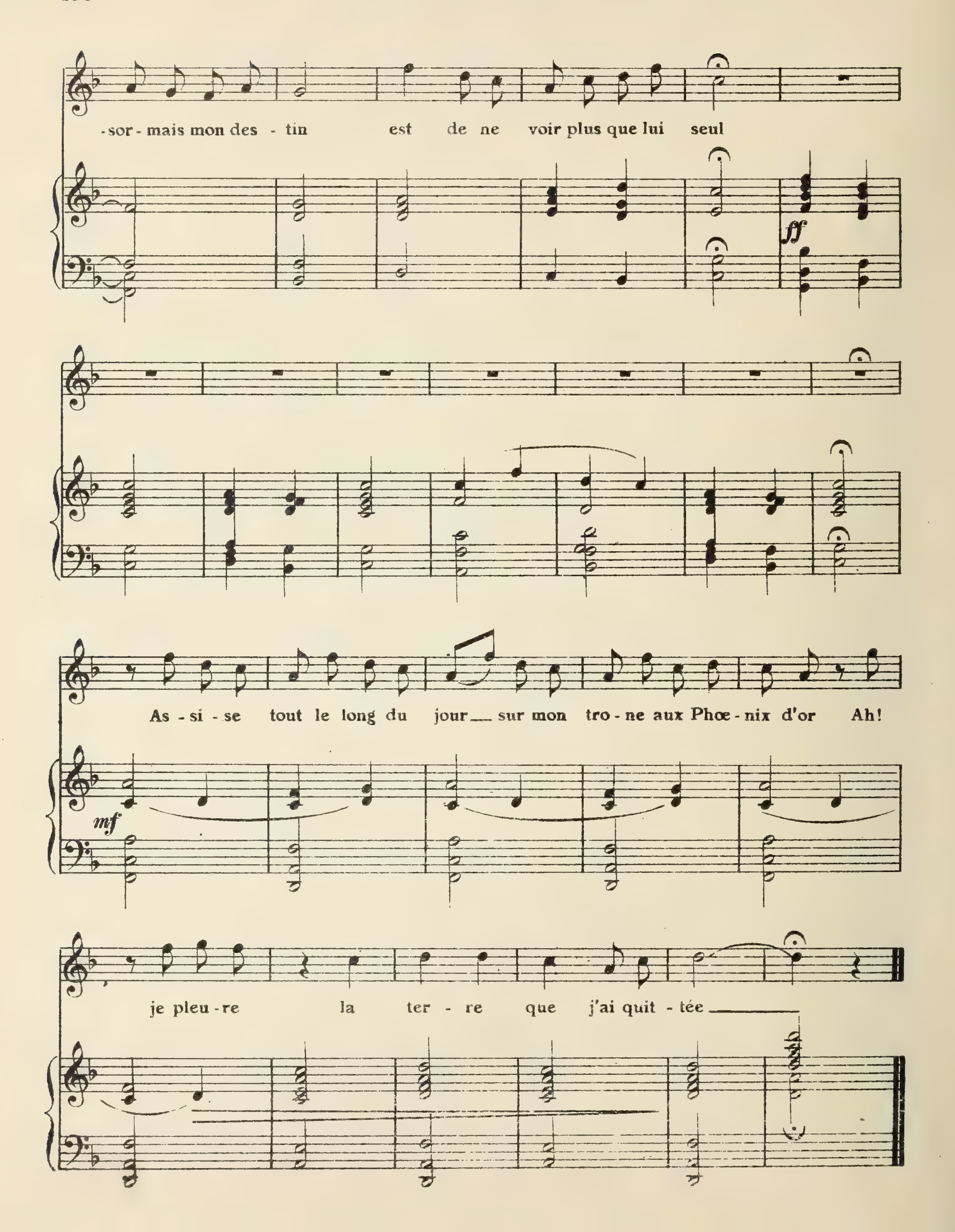
Mais la cadette est vraiment jolie. ya! etc. etc.

LA MONTÉE AU CIEL
TA TENG T'IENN

OPÉRA EN PANG-DZE

ACTE I SCÈNE I




-sor - mais mon des - tin est de ne voir plus que lui seul
ff
As - si - se tout le long du jour — sur mon tro - ne aux Phœ - nix d'or Ah!
mf
je pleu - re la ter - re que j'ai quit - tée

LE JEUNE PATRE
SIAO FANG-NIOU

BALLET CHANTÉ

Transcrit et harmonisé par André GAILHARD d'après les documents notés en Chine George Soulié de Morant et d'après les disques Pathé Chine N° 32-771 (1et2)

Cette mélodie, la plus célèbre du genre Kroun-Tsing, est très ancienne. Elle daterait du VIIIe siècle, étant attribuée aux musiciens de l'Empereur Sinann-Tsong Ming roang-Ti, des Trang (732-756 après J.C.)

L'orchestre se compose généralement d'une flute (Ti-dze), d'un Hautbois (So-na), de deux guitares (Siéna-dze), deux guitares (Yue-Tsinn), un Tambour (Tann-pi), petits gongs (lo), petites cymbales et planchettes (Si-pann).

Le temps fort (le premier de chaque mesure) est très accentué.

Les Théatres de construction récente, ayant des décors, employent une toile de fond représentant un paysage de montagne, avec un grand arbre tordu au dessus d'un torrent. Certaines compagnies accentuent la grâce de ce Ballet. D'autres intercallent des plaisanteries parfois douteuses.





(Le pâtre entre, conduisant ses buffles.) *(Parlé:)*

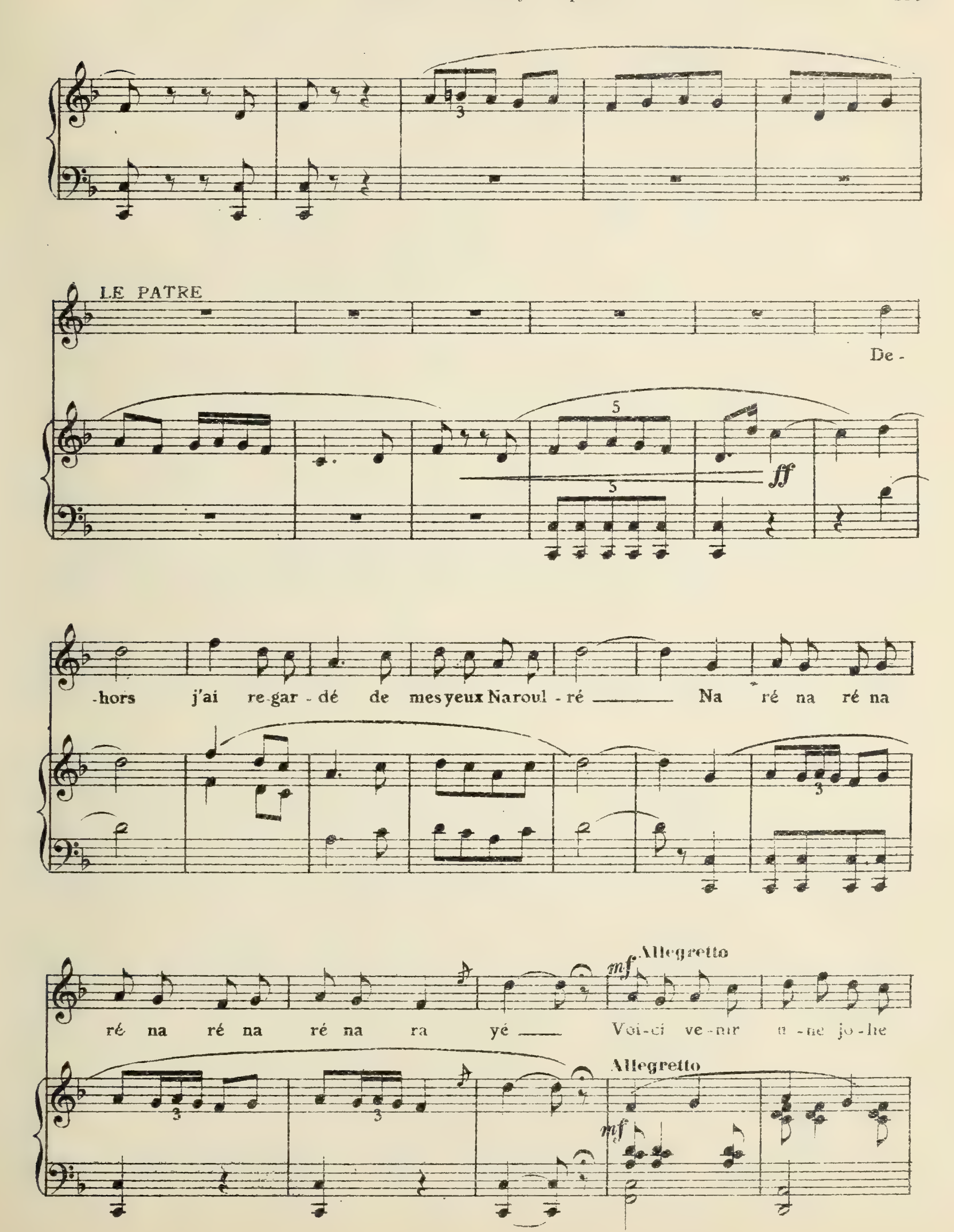
LE PATRE: Aya! Je n'ai pas de métier. Mon trésor est évanoui. Je ne suis qu'un pauvre pâtre *(A ses buffles:)* To koa, to koa... prrrr..! Ta koa!.. Quand mes parents étaient en vie, nous avions de grandes richesses et d'innombrables troupeaux. Mais ils sont morts et tous nos biens ont disparu. Il me faut garder des buffles pour vivre. *(A ses buffles:)* Ta, ta, ta, prrrr... Mais, nous avons une voisine... Ah!.. ah!.. ah!..ah!..

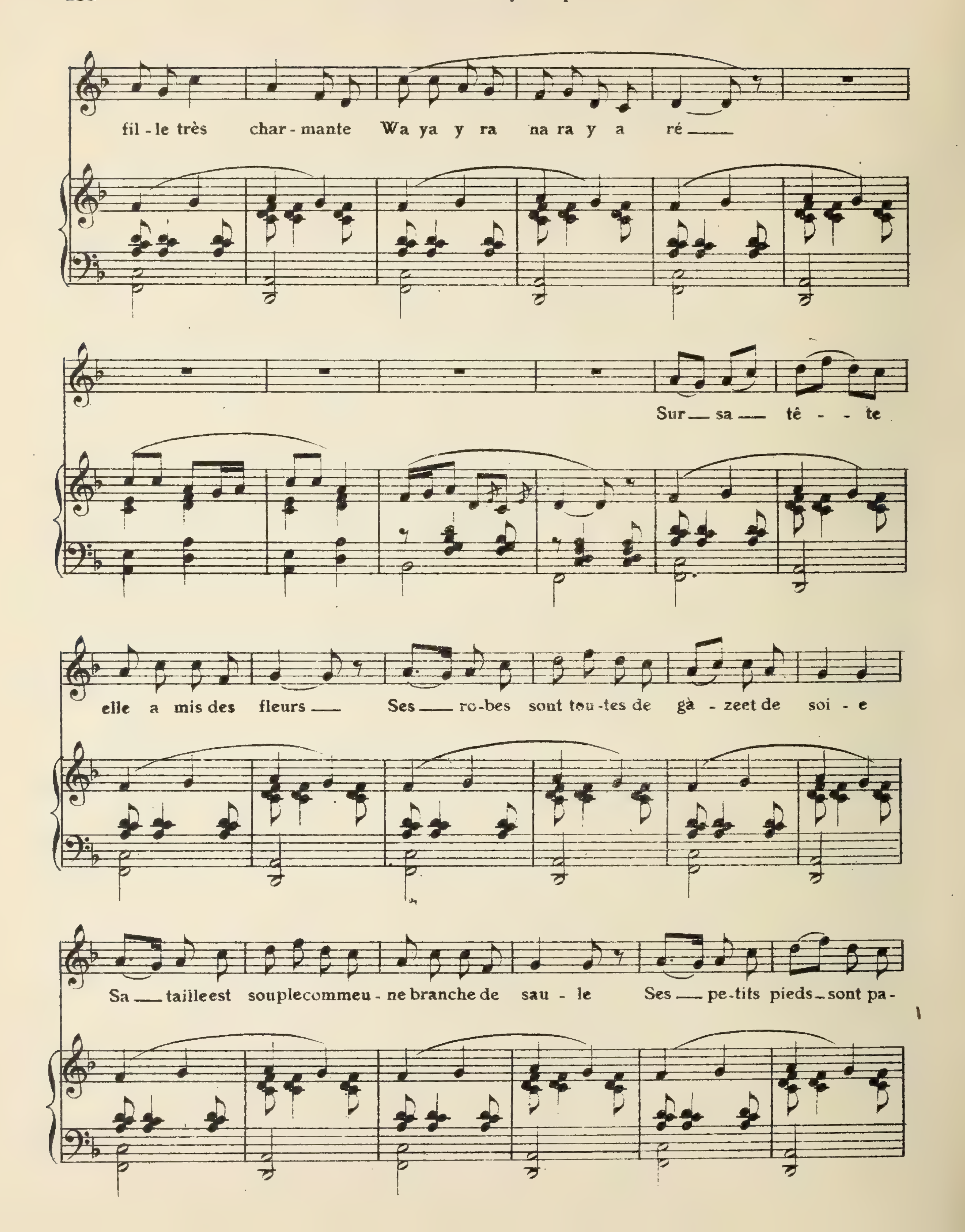


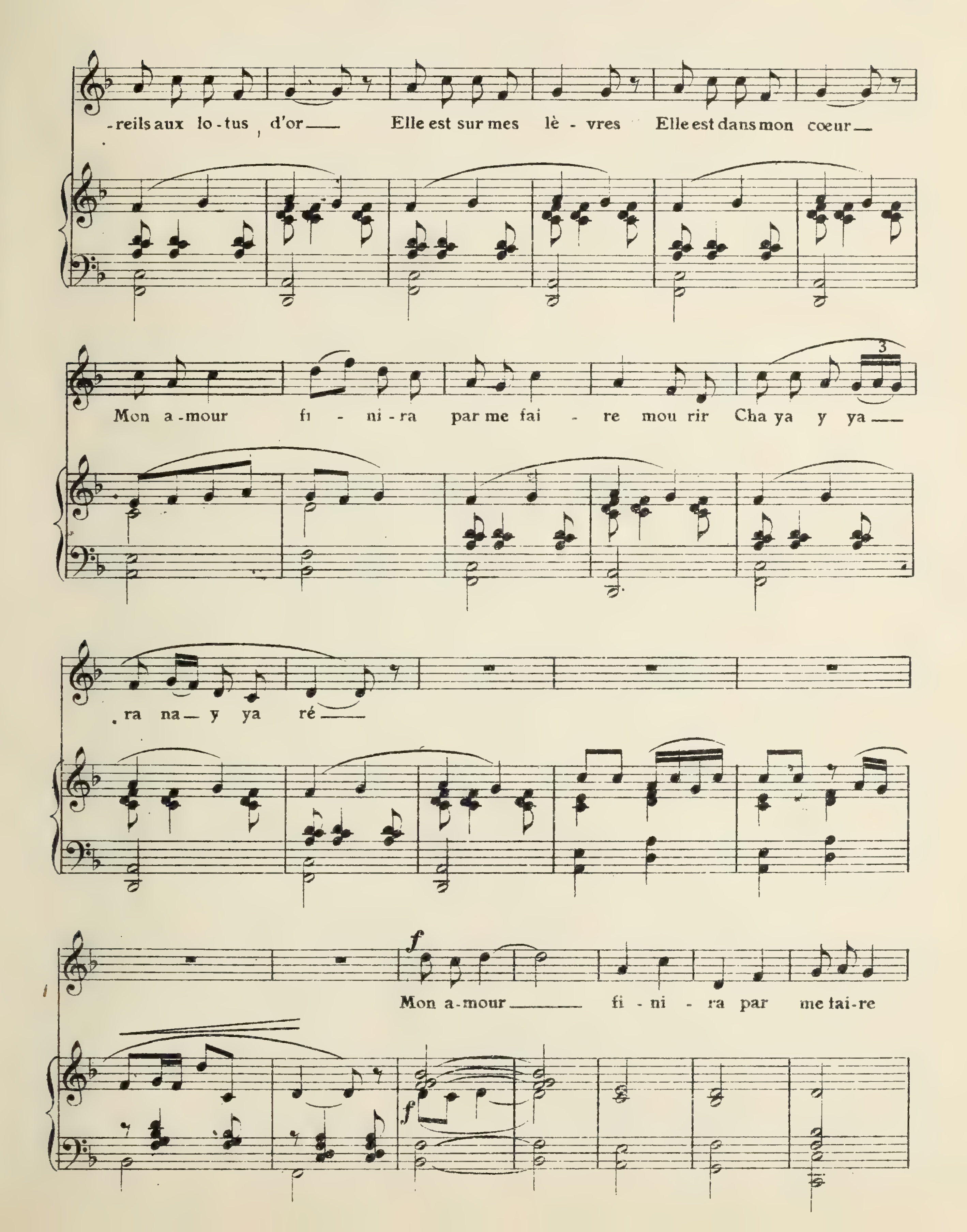


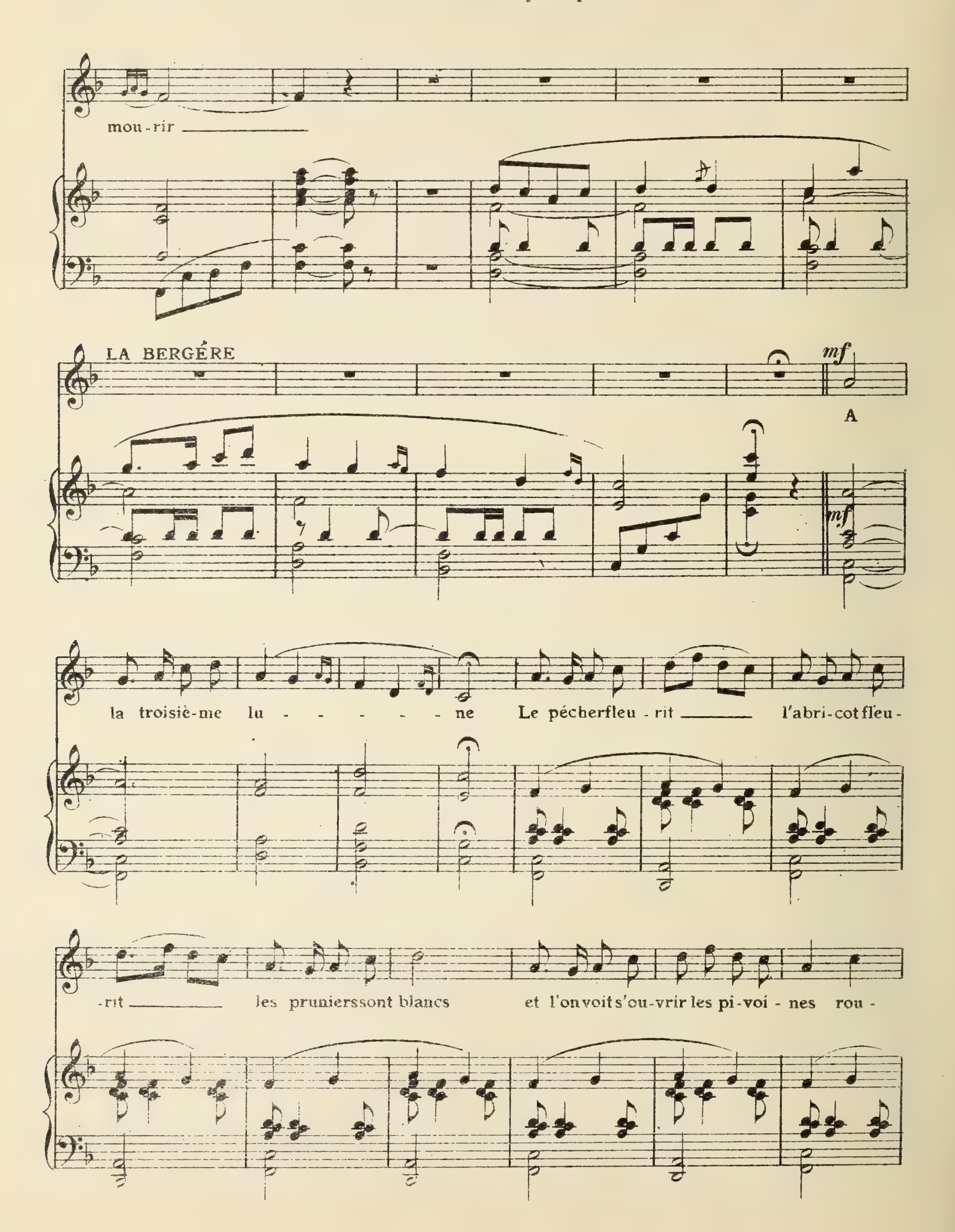
LE PATRE: *(Parlé)* Aya! Notre voisine arrive! Elle est là!, en face de moi. Ah! ah! ah!

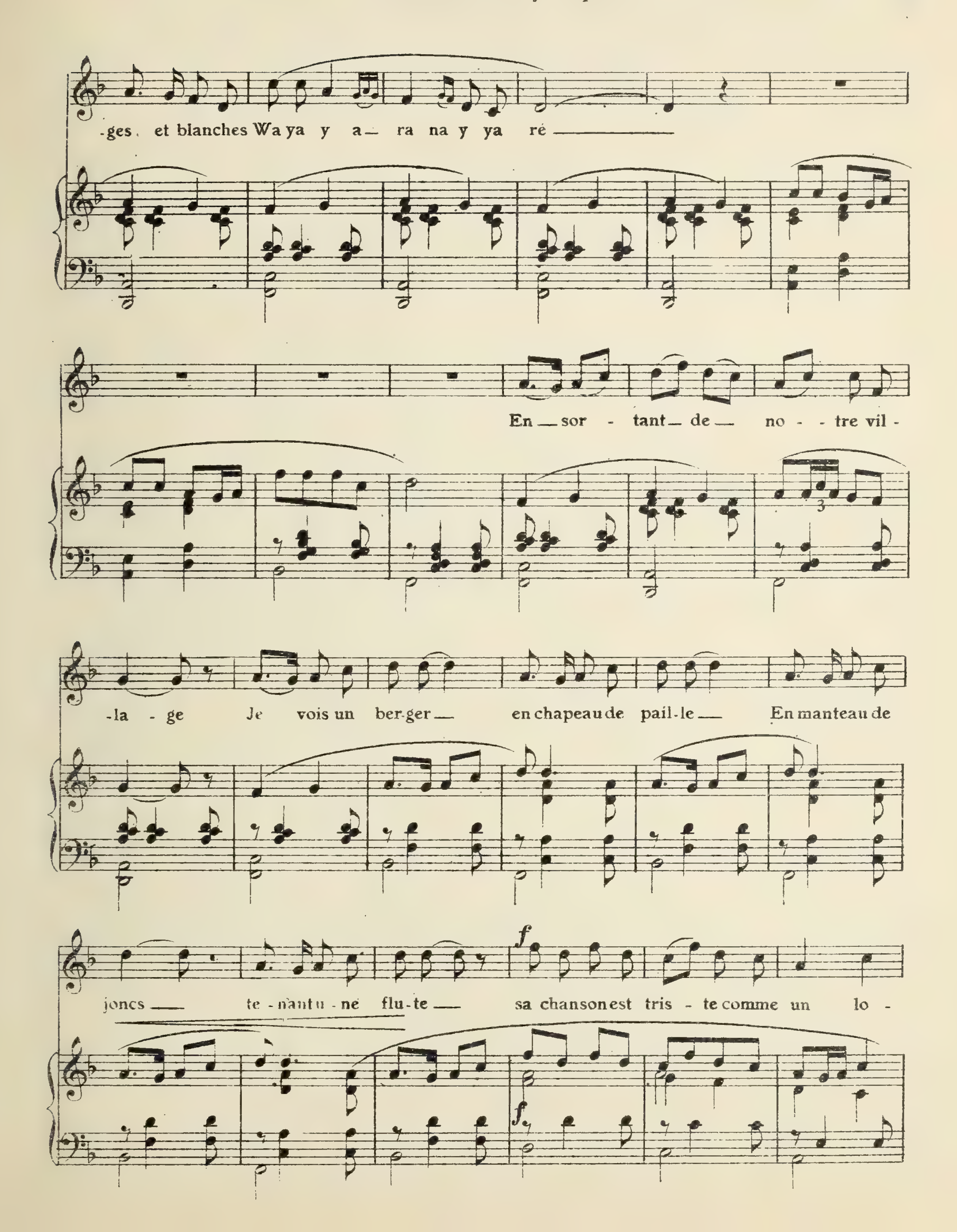



LE PATRE
De-
-hors j'ai re-gar-dé de mes yeux Na roul-ré Na ré na ré na
ré na ré na ré na ra yé
Allegretto
mf
Voi-ci ve-nir u-ne jo-lie
Allegretto
mf
ff


fil - le très char - mante Wa ya y ra na ra y a ré
Sur sa tê - - te
elle a mis des fleurs Ses ro-bes sont tou-tes de gà - zeet de soi - e
Sa taille est souplecommeu - ne branche de sau - le Ses pe-tits pieds sont pa-

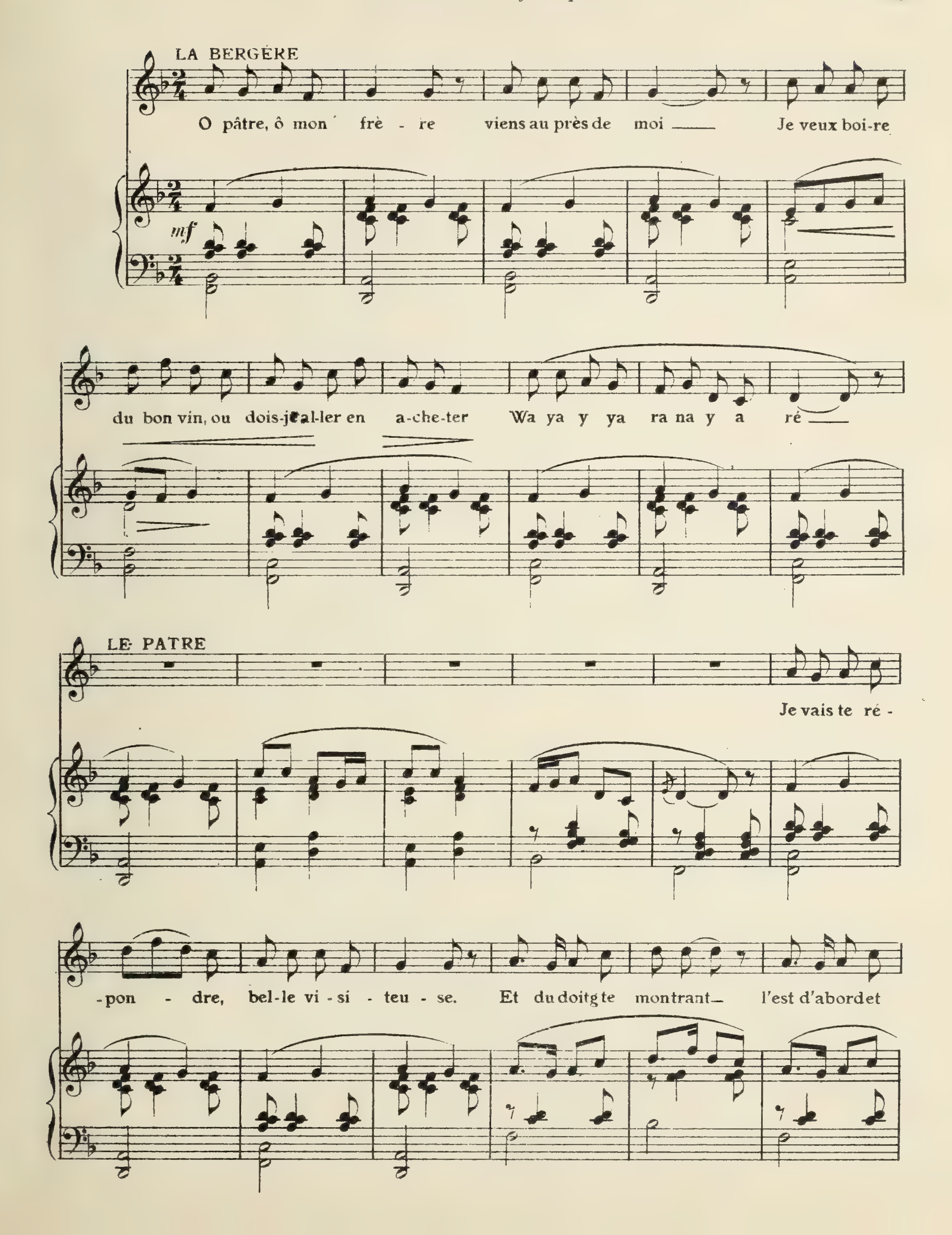

-reils aux lo-tus d'or
Elle est sur mes lè - vres
Elle est dans mon cœur
Mon a-mour fi - ni-ra par me fai - re mou rir
Cha ya y ya
ra na y ya ré
f
Mon a-mour fi - ni - ra par me tai-re
f

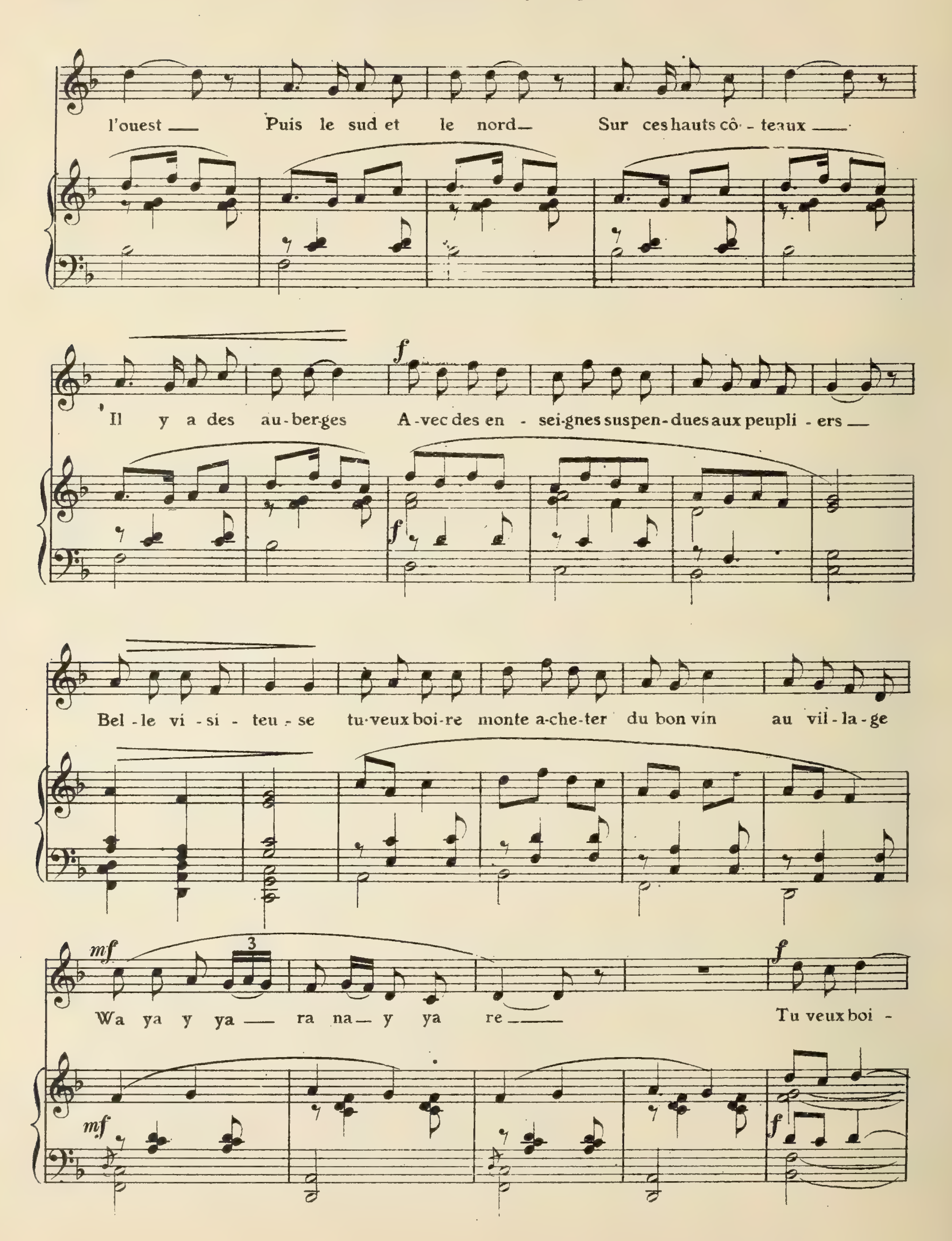

mou-rir
LA BERGÈRE
mf
A
mf
la troisiè-me lu - - - - - - ne Le pécherfleu - rit l'abri-cot fleu-
-rit les prunierssont blancs et l'onvoit s'ou-vrir les pi-voi - nes rou -

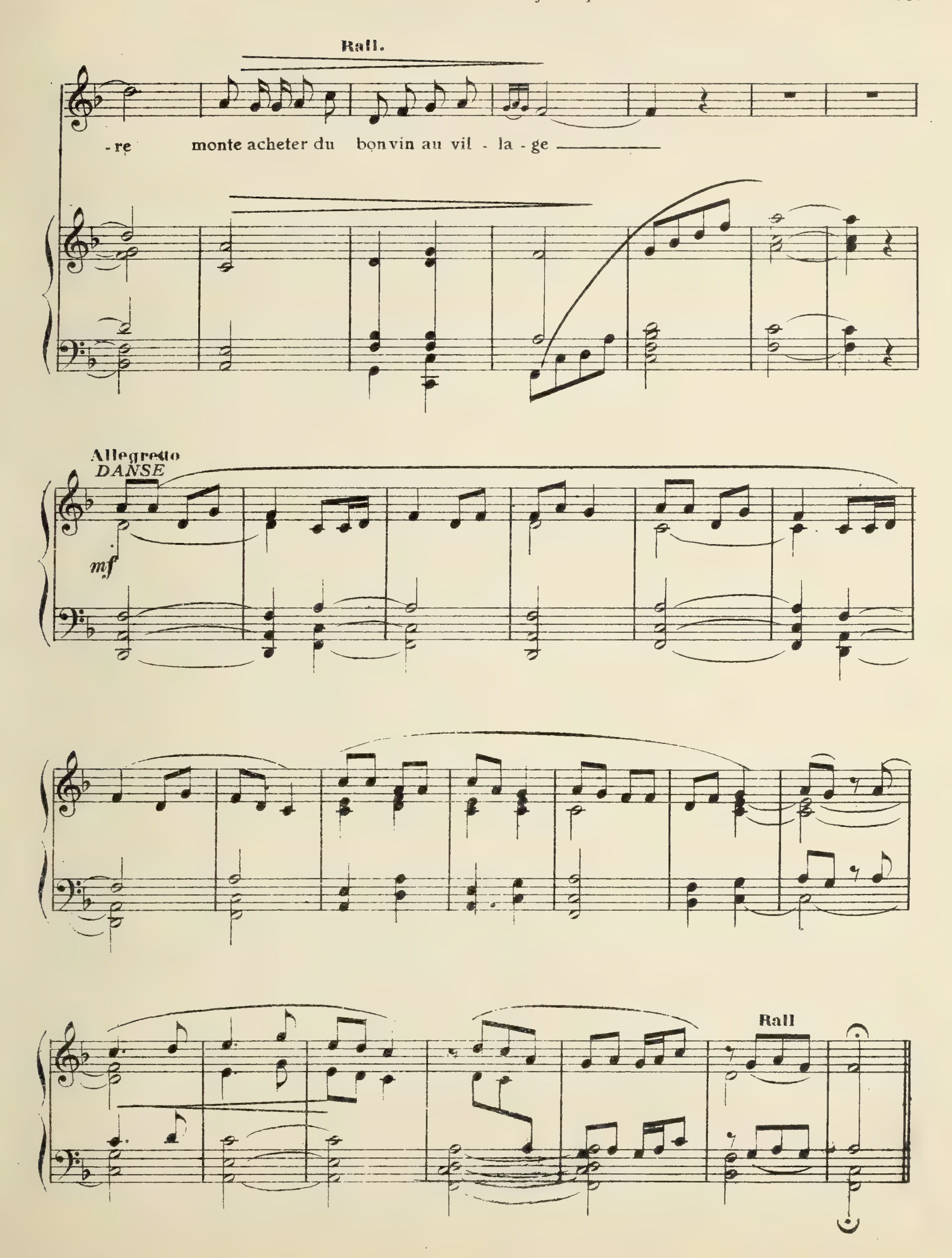

-ges. et blanches Wa ya y a— ra na y ya ré
En — sor - tant — de — no - - tre vil -
-la - ge Je vois un ber-ger — en chapeau de pail-le — En manteau de
joncs — te - n'ant u - ne flu - te — sa chanson est tris - te comme un lo -
f
f
3



(Parlé) LA BERGÈRE: O pâtre, ô mon frére, je vous salue.
LE PATRE: Je vous salue, petite sœur aimée. D'où venez-vous ainsi?
LA BERGÈRE: De notre maison.
LE PATRE: Et vous allez?
LA BERGÈRE: Chez ma Grand'Mère.
LE PATRE: Votre vénérable aïeule est loin d'ici?
LA BERGÈRE: Au fond de la vallée, au village des fleurs d'abricotiers. Mais il faut que je vous demande quelque chose.


LA BERGÈRE
O pâtre, ô mon frè - re viens au près de moi Je veux boi-re
mf
du bon vin, ou dois-je al-ler en a-che-ter Wa ya y ya ra na y a ré
LE PATRE
Je vais te ré -
-pon - dre, bel-le vi - si - teu - se. Et du doitg te montrant l'est d'abord et


l'ouest Puis le sud et le nord Sur ces hauts cô - teaux
Il y a des au-ber-ges A-vec des en - sei-gnes suspen-dues aux peupli - ers
Bel - le vi - si - teu - se tu-veux boi-re monte a-che-ter du bon vin au vil-la-ge
Wa ya y ya ra na y ya re
Tu veux boi -


Rall.
-re monte acheter du bon vin au vil - la - ge
Allegretto
DANSE
mf
Rall

(Dialogue parlé)

LE PATRE: Mais, ne partez pas ainsi. La voici qui part quand j'allais lui dire de rester.

LA BERGÈRE: Je veux bien rester ô pâtre, ô mon frère. Que désirez-vous?

LE PATRE: J'ai entendu dire qu'au village d'abricotier, les femmes connaissent de très jolies chansons. Ne voudriez-vous pas m'en chanter une? Après cela, je vous reconduirai.

LA BERGÈRE: Mais nous ne savons pas chanter.

LE PATRE: Si vous ne chantez pas, je ne vous laisse pas partir.

LA BERGÈRE: *(Dansant)* Et si je cours ici?

LE PATRE: *(Dansant)* Je vous arrête ici.

LA BERGÈRE: *(Dansant)* Et si je cours là?

LE PATRE: *(Dansant)* Je vous arrête là.

LA BERGÈRE: *(Dansant)* Alors je cours droit devant moi.

LE PATRE: *(Dansant)* Et je vous donne un baiser.

LA BERGÈRE: Puisque vous le voulez je chanterai. Mais je n'ai personne pour chanter les reponses.

LE PATRE: Ne suis-je pas là?

LA BERGÈRE: Si vous connaissez vraiment les réponses, chantez. Si non, vous ferez mieux de rester tranquille à regarder les fleurs s'épanouir.



- sent Na roul ré ——— Et le frè - re pense à la sœu - ret - te

Allegretto

A la premiè - re lu - ne les fleurs s'ouvrent au prin - temps — Na mo y ya

Allegretto


ré Fleur à fleur tous les a - mours fleu-ris-sent Na roul ré
LA BERGÉRE
f
Fleur à fleur
LE PATRE
tsri prou long tong tsiang pa prou long tong tsiang
f
Rall
tous les a - mours fleu - ris - sent

(Dialogue parlé)

LA BERGERE: Ai-je bien chantè?

LE PATRE: Oh! oui, vous avez bien chanté. Si bien que je veux encore vous donner un baiser.

LA BERGÈRE: *(Dansant)* Si tu peux m'approcher Na roul ré.

LE PATRE: *(Dansant)* J'aime vos petits pieds. roul ré, roul ré.

LA BERGERE: *(Dansant)* Si vous les aimez, il faut m'épouser.

LE PATRE: *(Dansant)* Mes mains sont vides hélas! je n'ose y songer.

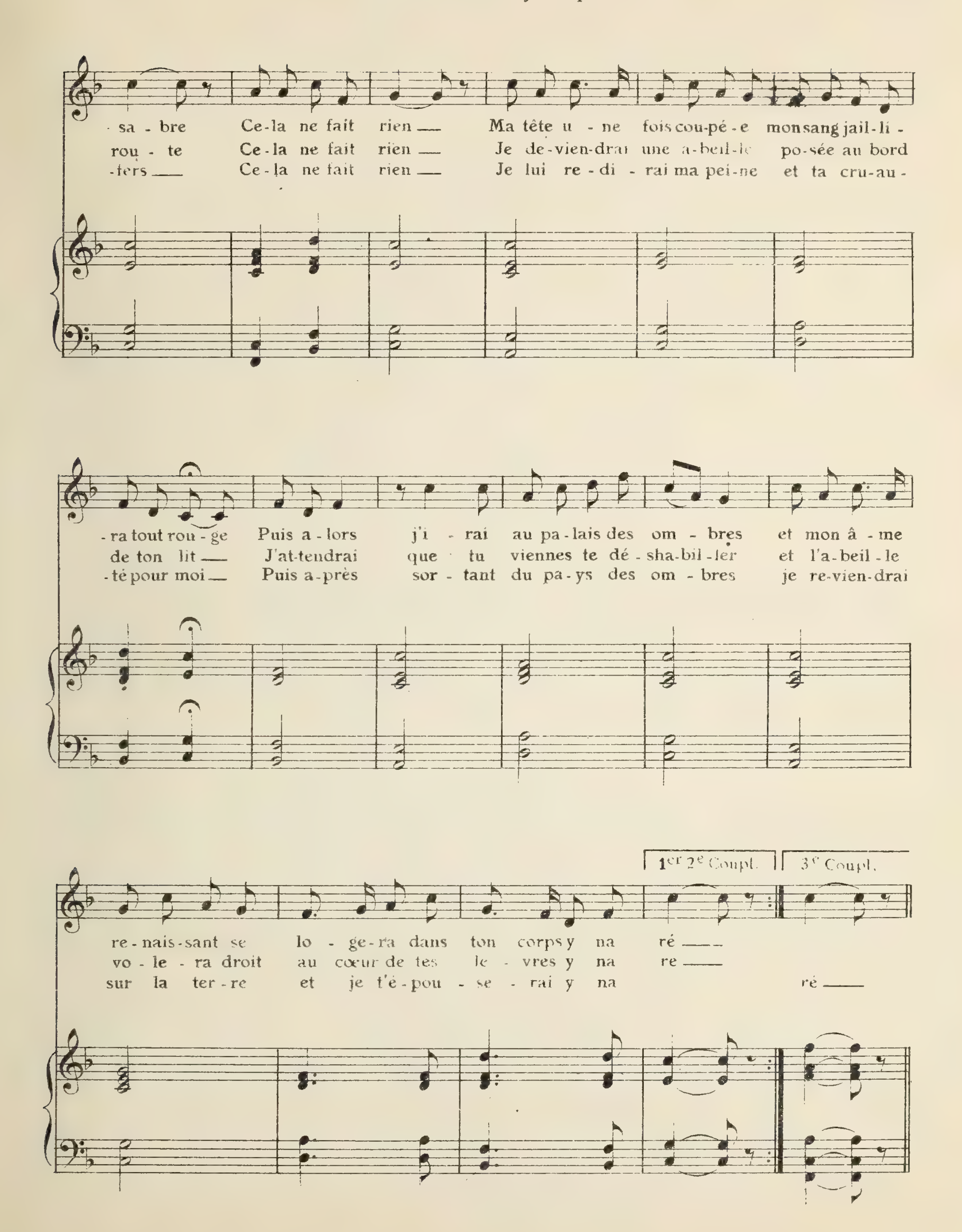
LA BERGÈRE: *(Dansant)* Cela ne fait rien, parle à ma maman.

LE PATRE: *(Dansant)* Mais en attendant, donne moi un baiser?

LA BERGÈRE: *(Dansant)* Je cours, prends le si tu peux, mais prends garde! prends garde!




Marcato
LA BERGÈRE
Ne me poursuis pas Ne me poursuis pas Mon pè - re
Ton âme en mon corps Ce - la ne fait rien Mon père est un
Au cœur de mes lèvres Ce - la ne fait rien Car mon pè - re
Marcato
a tou - jours un grand sa - bre pour te mas - sa - crer Mon père
ma - gi - cien maître en ynn et yang y na ré T'ay - ant
sait jou - er de sa lon - gue lance y na ré Il sau - ra
a tou - jours un grand sa - bre pour te mas - sa - crer
chassé de mon corps il te jet - te - ra sur le che - min
te trans - per - cer et t'enver - ra au roi des En - fers
LE PATRE
Qu'il ait un grand
Jet - té sur la
Le roi des en -



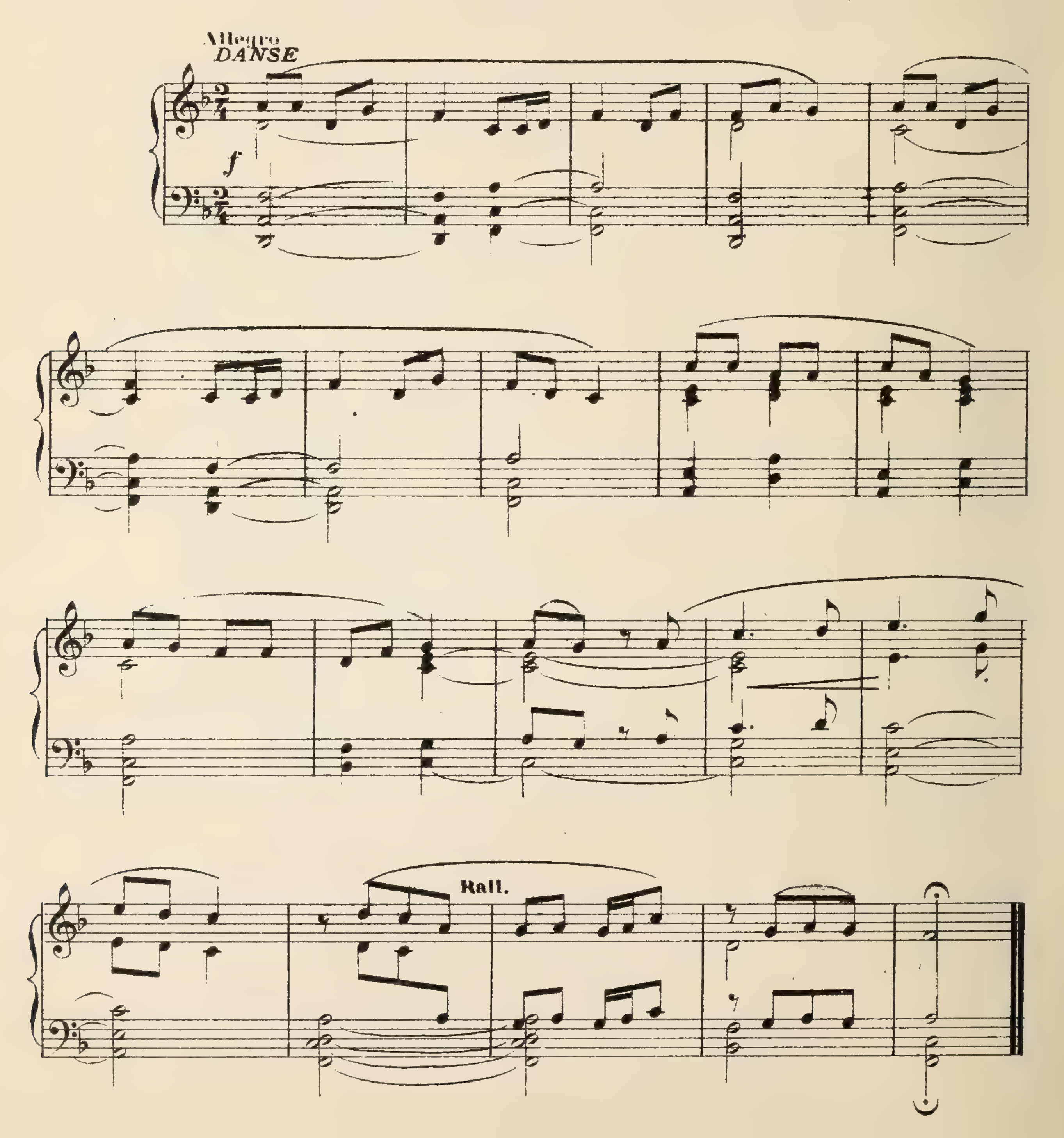
-sa - bre Ce-la ne fait rien Ma tête u - ne fois cou-pé - e mon sang jail - li -
rou - te Ce-la ne fait rien Je de-vien-drai une a-beil-le po-sée au bord
-ters Ce-la ne fait rien Je lui re - di - rai ma pei-ne et ta cru-au -
-ra tout rou - ge Puis a - lors j'i - rai au pa-lais des om - bres et mon â - me
de ton lit J'at-tendrai que tu viennes te dé - sha-bil-ler et l'a-beil - le
-té pour moi Puis a-près sor - tant du pa-ys des om - bres je re-vien-drai
1er 2e Coupl.
3e Coupl.
re-nais-sant se lo - ge-ra dans ton corps y na ré
vo - le - ra droit au cœur de tes lè - vres y na re
sur la ter - re et je t'é-pou - se - rai y na ré

(Dialogue parlé)

LE PATRE: *Tu le vois, tu ne saurais m'échapper. Je serais ton mari. Appelle moi ton petit frère chéri.*

LA BERGÈRE: *Je ne peux rien te refuser. Petit frère chéri, accompagne moi maintenant chez mes parents.*

LE PATRE: *Ah! petite sœur adorée!* *(Il veut l'embrasser. Ils sortent en dansant)*



LE MONT DE L'ÉVENTAIL

TSROE PING CHANN

DRAME MUSICAL

Chanté par MM[rs] SIA KOÉ-YNG, SOU TING-KOÉ, KAO YU-FANG, et TING FONG-TSIOU

PERSONNAGES:

LE PÈRE: Prann Lao-tchang
L'ASSOCIÈ: Che Siou (Che Sann-lang)
LA FEMME: Prann Tsiao-yunn
LA SUIVANTE Yu-erl

Cet Opéra, qui est en ERL-ROANG, aurait été composé vers le XVI[e] ou XVII[e] siècle. On ignore le nom du compositeur. Le drame est tiré d'un épisode du roman CHOÉ-ROU TCHANN, écrit au XIII[e] siècle.

ACTE II SCÈNE IV

LA FEMME, LA SUIVANTE (YU-ERL),

LE PÉRE (PRANN LAO-TCHANG), L'ASSOCIÉ (CHE SIOU)

LE PÈRE: (*parlé*) Yu-erl, fais assoir ton oncle che



LA FEMME: (*parlé*) C'est moi qui dirige ici. Nous ne sommes ni une maison de retraite, ni une auberge ou l'on entre et que l'on quitte à son gré.
Yu-erl, insulte-le pour moi.

LA SUIVANTE

Modéré

parlé

A-ya

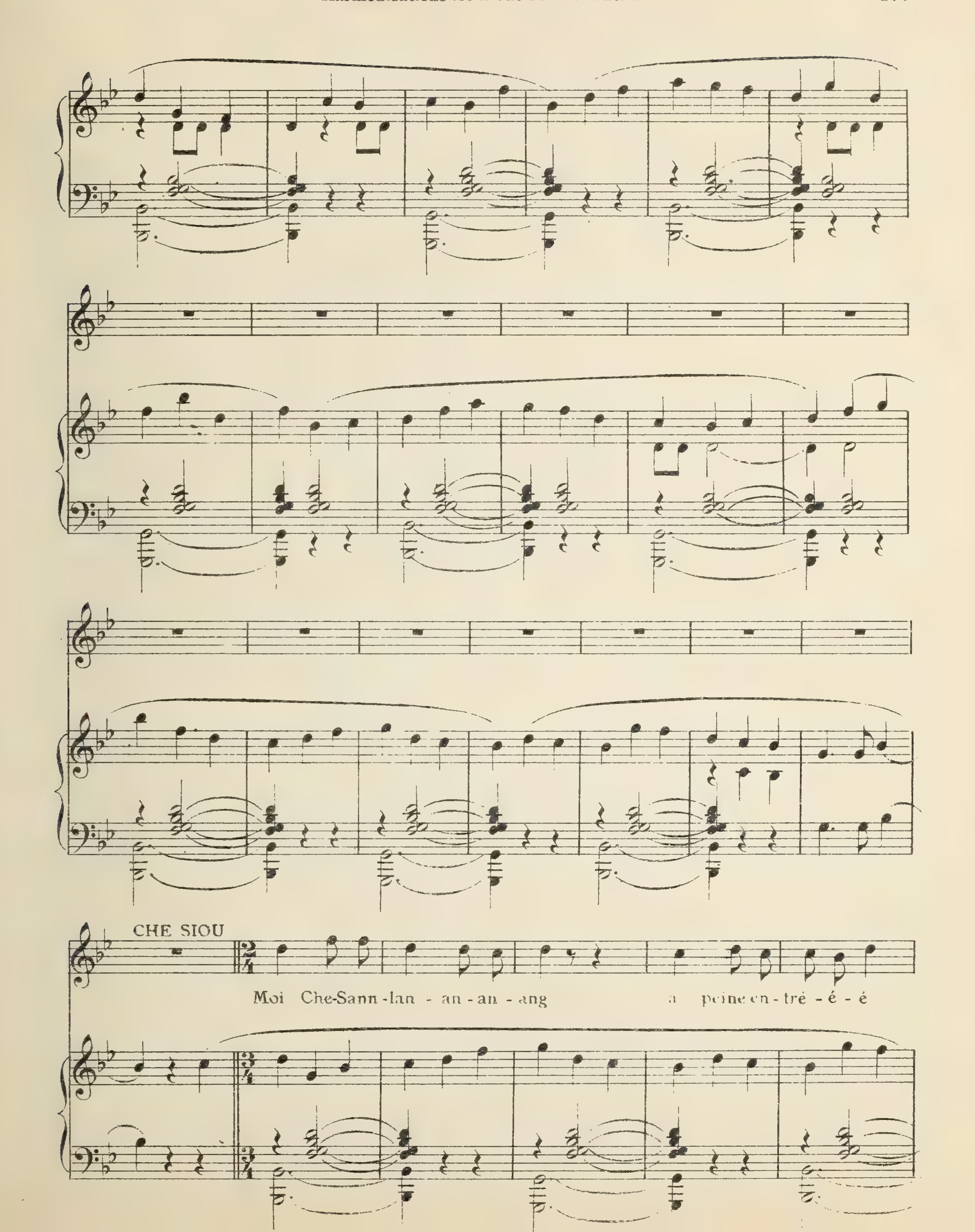
gliss.

6

6

All° Mod^to

mf


CHE SIOU
Moi Che-Sann-lan - an - an - ang
a peine en - tré - é - é

-c - é - é - é. Cette —— Yu - - - erl ——

m'a in - sul - te - e - e - é - é -

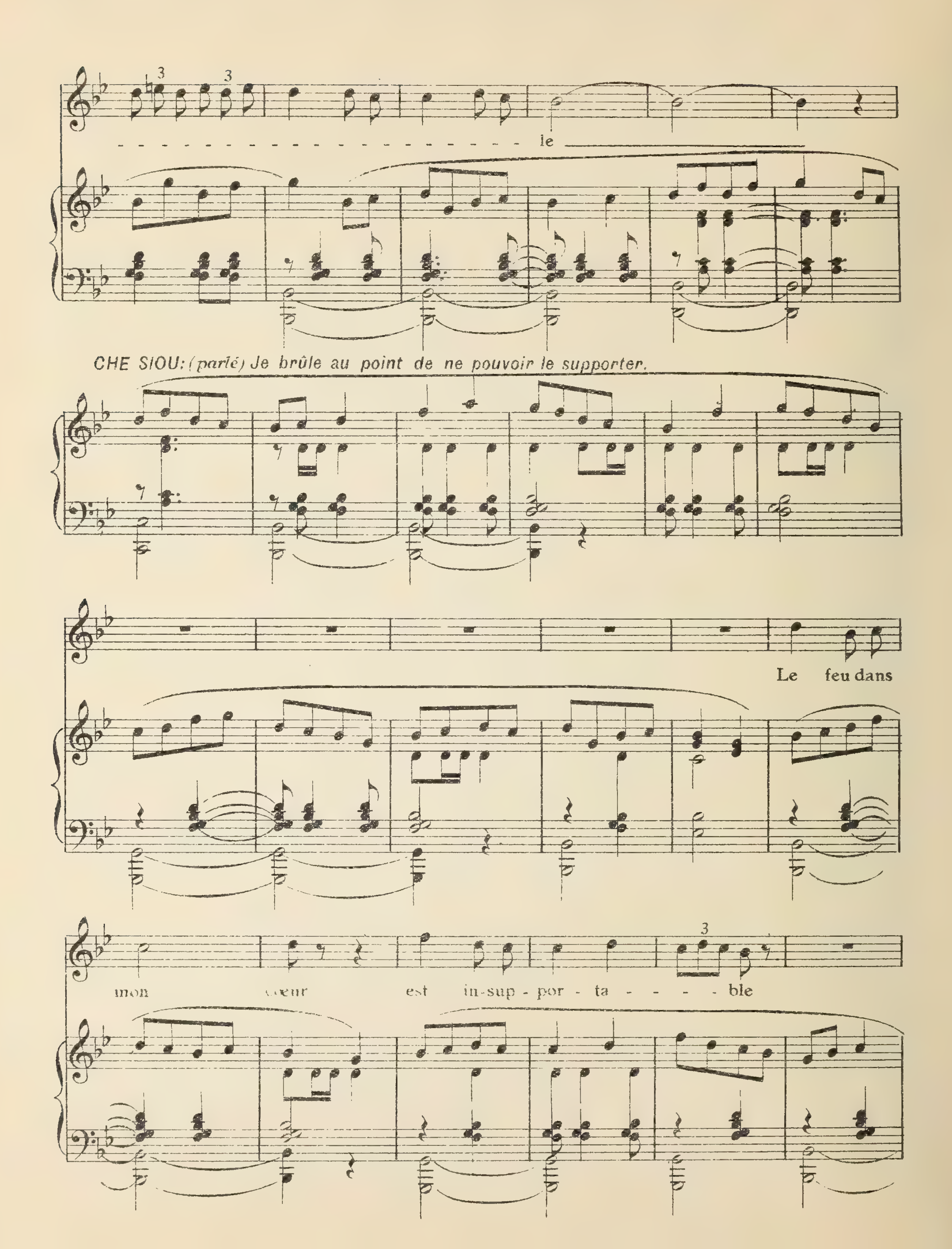
- é - é - e - é - é - e

ff

CHE SIOU: (parlé) Vieux Père, j'en suis tout glacé.




CHE SIOU
In-sul - - - té
Pe - ti - te bra - ve
De hon - te tout mon
vi sa ge
Brû -
3



le
CHE SIOU: (parlé) Je brûle au point de ne pouvoir le supporter.
Le feu dans
mon cœur est in-sup-por-ta - - - - ble

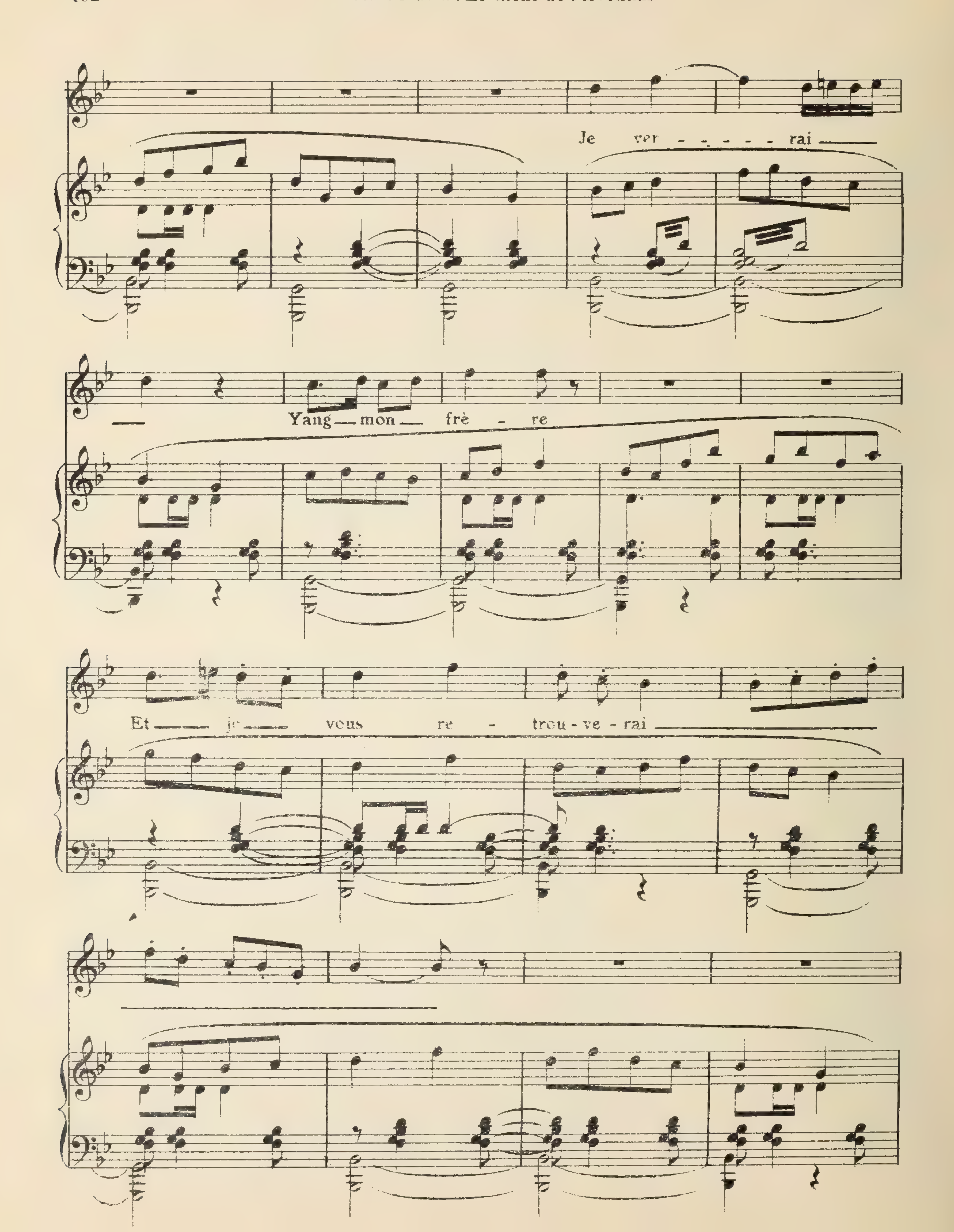
Je sau - rai - ai - ai - ai - ai -

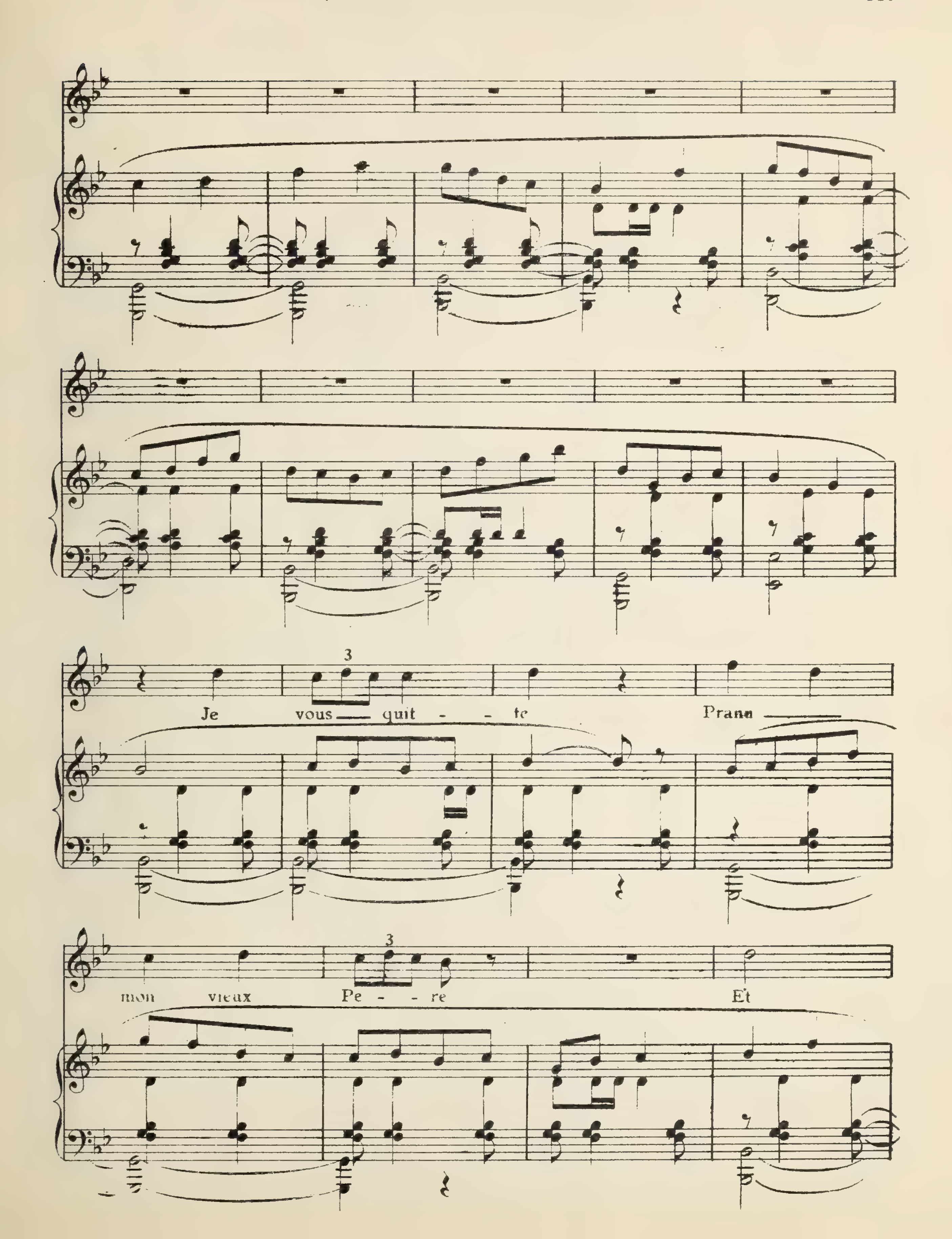
-ai me ven - ger - er - er - er —

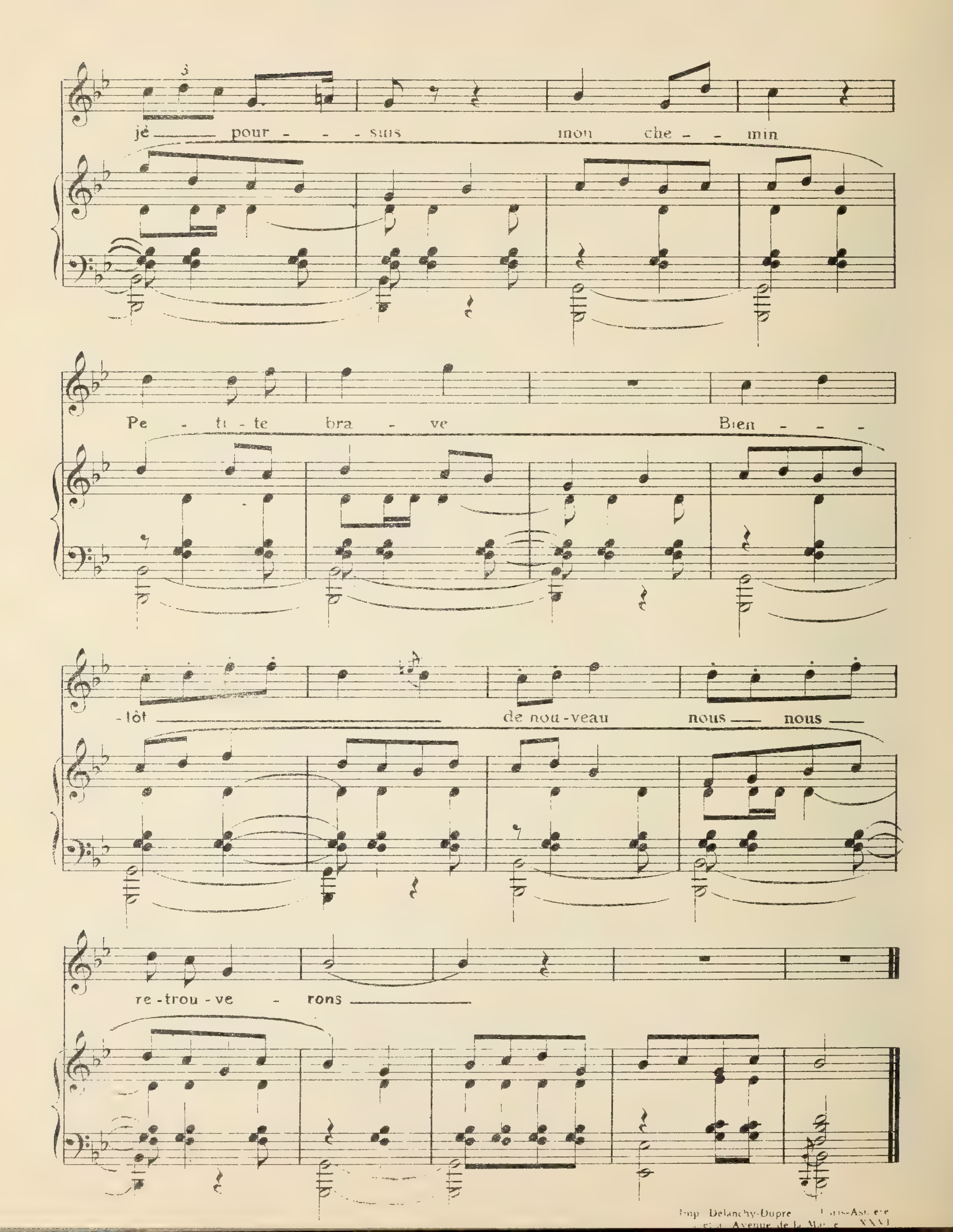
LE PÈRE: (parlé) Associé, doucement. Le dicton est bon: un homme ne se bat pas avec une femme. Une poule n'attaque pas un chien. Qu'oiqu'il arrive, adresse-toi à moi.

TOUS: Bravo!




Je ver - - - - - - rai
Yang mon frè - re
Et je vous re - trou - ve - rai


3
Je vous quit - - te Prann
3
mon vieux Pe - - re Et



Imp. Delanchy-Dupré Paris-Asnières
Avenue de la Marne XXXI

BIBLIOGRAPHIE.

I. OUVRAGES EUROPÉENS.

A. Musique.

Chinese Music, par J. A. VAN AALST. (Shanghaï, Public. des Douanes, 1884.) Excellent ouvrage, surtout sur la musique sacrée; quelques informations sur le théâtre. Plusieurs motifs notés en Chine.

La musique chinoise, par L. LALOY. (Paris, E. LEROUX, 1911.) Considérations très intéressantes sur les moyens de la musique chinoise.

La musique chinoise, par M. COURANT. (Dict. de la musique, sous la direction de M. LAVIGNAC, 1913.) Considérations littéraires et scientifiques des Chinois sur la musique. Aucun texte.

La musique en Chine, par G. SOULIÉ. (Paris, E. LEROUX, 1911.) Renseignements généraux sur la musique sacrée; reproductions nombreuses d'instruments. Quelques textes.

De la musique des Chinois, par P. AMYOT. (Paris, 1779. T. VI des Mémoires concernant les Chinois.)

B. Théâtre.

Le théâtre chinois, par M. BAZIN. (Paris, 1838.) Traduction de quatre pièces des Yuann, avec introduction explicative.

Le siècle des Yuann, par M. BAZIN. (Paris, 1854.) Analyse d'une centaine de pièces des Yuann, avec introduction.

Le théâtre des Chinois, par le général TCHENG KITONG. (Paris, 1886.) Ouvrage anecdotique de généralités.

The Chinese Drama, par G. STANTON. (Londres, 1899.) Opuscule sur la littérature de théâtre.

Das Theater und Drama der Chinesen, par R. GOTTSCHALL. (Leipzig, 1887.) Étude précise et bien faite, mais sans détails et surtout littéraire.

Le théâtre chinois, par JACOBLEFF. (Paris, 1922.) Admirables illustrations accompagnées d'un texte bref et général.

II. OUVRAGES CHINOIS.

A. Musique.

Fong-tsinn Si-tsiu prou 風琴戲曲譜, par Tsiang Renn. 1 pen, Shanghaï, 1917 (collection d'air d'opéras, en notation chiffrée).

Léou-yé Tsiu-prou 六也. 4 pen (chants avec notation).

Lu-lu tcheng-y 律呂正義, par une Commission Impériale, en 1713; 5 tsiuann. (Important ouvrage en 3 parties : théorie : principes pour jouer; musique européenne. Cette dernière rédigée avec l'aide de Thomas Pereyra, en chinois Siu Je-cheng. Une suite en 120 tsiuann a été publiée en 1746.)

Ngo-yunn-ko tsiu-prou 遏雲閣. 8 pen (collection de chants, avec notation).

Si-sio tche-nann 戲學指南, par Fong Tchroun-rang 馮春航. 2 pen, Shanghaï, Wenn-roa kraé che tche, 1917 (excellente collection d'opéras, musique et paroles).

Tsinn prou ta tsiuann 琴譜大全, par Yang Piao-tcheng 楊表正. 10 pen, 1573. (Important ouvrage sur le *tsinn*, avec nombreuses mélodies. Ne pas confondre avec un autre ouvrage de même titre par Tcheng Jou-Tsi, 1705.)

Tsinn sio jou menn 琴學入門, par Tchou Trong-tsiunn. 4 pen, 16e siècle.

Tsing tiao kong-tchre prou 京調工尺, par Tcheng Ngaé-tsing 程煐卿. 1 pen, Péking, Tchong-roa chou-tsiu, 1917.

Y-chang Oen-y tsiuann prou 霓裳文藝全, par Tsring Roa 慶華. 4 pen, Shanghaï, 1897 (chants de théâtre, musique et paroles).

Ynn-tsié tche-nann 音切指南, par Léou Tsienn 劉鑑. 1 vol. 13e siècle (sur la notation).

Yo chou 樂書, par Tchrenn Yang 陳暘. 200 tsiuann, 11e siècle. (95 chap. sur les Classiques. Origine et usage des *lu*. Instruments. Chants. Musique rituelle.)

Yo fou tsa lou 樂府雜錄, par Toann Ngann-tsié 段安節. 1 pen, fin du 10e siècle (quatre sections : musique, danses, instruments, chants.)

Yo lu piao roé 律表徽, par Rou Yènn-cheng 胡彥昇. 8 pen (*lu*, sons, tons, instruments).

Yo prou, par Oann Pao-tchrang 萬寶常, 6e siècle.

Yo tsiuann tsi 全集, par Tchang Fang-p'ing 張方平. 40 vol. 12e siècle.

B. Chants, sans musique.

Tsiang yuann tsi 薑園集, par Yo Tchong-tsinn (1686—1754).

Tsiong-ynn-tsi 蛩吟集, par Yo Tchong-tsinn.

Tsiu prou 曲譜, réuni par un groupe de Rann-linn, sur Ordre Impérial. 14 pen, 1715 (quatre sur les chants du Nord; huit sur les chants du Sud).

C. Théâtre.

Léou-che tchong tsiu 六十種曲. Soixante pièces (des Yuann et des Ming) publiées en 1640.

Si krao 戲考, répertoire moderne, réuni par Ou-sia-tiènn-erl; Shanghaï (Tchong-roa trou-chou) 1916—1918, etc. (21 pen contenant 323 pièces étaient publiées en 1918).

Si tsi ta koann 戲劇大觀, par Léou Ta 劉達. 1 vol. Shanghaï (Tsiao-trong trou-chou) 1918 (excellente étude générale sur le théâtre).

Sinn tsiu krao 新曲考. 2 vol. Shanghaï, 1918 (analyses de pièces modernes).

Tchoé-paé tsiou 綴白裘. Recueil de scènes appartenant à différentes pièces; publié en 1823.

Yuann-jenn paé tchong 元人百種. Cent pièces des Yuann, 13e et 14e siècle. 1ère édition, préface datée de 1615.

Yuann tsiu Siuann 元曲選. Choix de 68 pièces des Yuann, avec sept dissertations sur le théâtre.

INDEX.

714

7 183



